LAS **ARTES SOÑADAS** EN **NAVARRA**

Una selección de proyectos
no realizados



RICARDO FERNÁNDEZ GRACIA
(director y editor)

UNIVERSIDAD DE NAVARRA | CÁTEDRA DE PATRIMONIO Y ARTE NAVARRO
FUNDACIÓN FUENTES DUTOR • FUNDACIÓN GONDRA BARANDIARÁN

Pamplona • 2025

Ricardo Fernández Gracia, director y editor de esta monografía, es profesor titular de historia del arte y académico correspondiente de la Real Academia de la Historia. Ha sido director del Departamento de Arte de la Universidad de Navarra y, actualmente, dirige la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro. Su investigación se centra en cinco áreas: iconografía, promoción de las artes, patrimonio histórico-artístico navarro, Juan de Palafox y arte gráfico. Es autor de treinta y nueve monografías, figura como coordinador en veinte obras colectivas y ha comisariado diez exposiciones nacionales e internacionales.

Ha dirigido ocho tesis doctorales y diversos proyectos de investigación y es autor de centenares de artículos de prensa sobre patrimonio cultural. Como ponente y conferenciante ha sido invitado por el Instituto Cervantes de Roma, el Museo del Prado y distintas universidades e instituciones españolas, italianas y mexicanas.

Formó parte del Consejo Navarro de Cultura (1999-2015) y de la Comisión Nacional del V Centenario del Nacimiento de Santa Teresa. En 2012 se le concedió la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio y, en 2015, fue nombrado *Ciudadano distinguido de la ciudad de Puebla* y recibió la *Clavis Palafoxianum*, con la que el Gobierno del Estado de Puebla (México) reconoce a las personas que contribuyen al desarrollo cultural, artístico y académico de Puebla o México. Es fundador del Ateneo Navarro y pertenece al Consejo de la Biblioteca Palafoxiana.

Autores de las fichas

Teresa Alzugaray Los Arcos
Archivo Diocesano de Pamplona

Pilar Andueza Unanua
Universidad de La Rioja

Alejandro Aranda Ruiz
Patrimonio Cultural. Arzobispado de Pamplona

David Ascorbe Muruzábal
Archivo Diocesano de Pamplona

José Javier Azanza López
Universidad de Navarra

Manolo Blasco Blanco
Arquitecto

Félix Cariñanos San Millán
Archivo Ayuntamiento de Viana

Jesús Criado Mainar
Universidad de Zaragoza

Berta Elcano Sanz
Archivo Real y General de Navarra

Belén Esparza Estaun
Arquitecto

Ricardo Fernández Gracia
Universidad de Navarra

Francisco Galán Soraluce
Ingeniero de Caminos

Juan Manuel Garde Garde
Centro de Estudios Merindad de Tudela

Gonzalo Goñi Equisoain
Archivo Municipal de Pamplona

Pablo Guijarro Salvador
Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro

Susana Irigaray Soto
Servicio de Museos – Gobierno de Navarra

Javier Itúrbide Díaz
Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro

Carmen Jusué Simonena
Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro

María Larumbe Martín
Universidad Politécnica Madrid

Pablo Larraz Andía
Doctor en Historia de la Medicina

Francisco J. Mangado Beloqui
Arquitecto

Beatriz Marcotegui Barber
Archivo Municipal de Pamplona

Javier Martínez de Aguirre Aldaz
Universidad Complutense de Madrid

Carlos J. Martínez Álava
IES Mendillorri BHI

Ignacio Miguéliz Valcarlos
Universidad de Navarra

José Luis Molins Mugueta
Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro

Eduardo Morales Solchaga
Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro

Javier Munilla Antoñanzas
Universidad de Navarra

Daniel Ochoa Rudi
Universidad de Zaragoza

José María Ordeig Corsini
Universidad de Navarra

Esteban Orta Rubio
Centro de Estudios Merindad de Tudela

Íñigo Pérez Ochoa
Archivo Municipal de Tudela

José Manuel Pozo Municio
Universidad de Navarra

José Ignacio Riezu Boj
Universidad de Navarra

Laura Rives Navarro
Universidad de Navarra

Félix Segura Urra
Archivo Real y General de Navarra

Fernando Tabuenca González
Universidad de Zaragoza

María Josefa Tarifa Castilla
Universidad de Zaragoza

Gabriela Torres Olleta
Doctora en Historia del Arte

Ignacio Urricelqui Pacho
Museo del Carlismo de Estella

Diego Val Arnedo
Archivo Real y General de Navarra

Imágenes sobrecubierta:
Perspectiva de la plaza Consistorial y Ayuntamiento de Pamplona, por Eugenio Arraiza, 1945.
Proyecto para plaza Mayor y Casa Consistorial de Tafalla, por Juan Redecilla, 1855 (detalle).

LAS ARTES SOÑADAS EN NAVARRA

Una selección de proyectos no realizados

RICARDO FERNÁNDEZ GRACIA
(director y editor)

UNIVERSIDAD DE NAVARRA | CÁTEDRA DE PATRIMONIO Y ARTE NAVARRO
FUNDACIÓN FUENTES DUTOR · FUNDACIÓN GONDRA BARANDIARÁN
Pamplona
2025

Título: Las artes soñadas en Navarra. Una selección de proyectos no realizados
Dirección: Ricardo Fernández Gracia

Editan: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra /
Fundación Fuentes Dutor / Fundación Gondra Barandiarán /
Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro

Patrocinan: Fundación Fuentes Dutor / Fundación Gondra Barandiarán

© Autores de los textos
© De las imágenes: Archivos, José Luis Larrión y colecciones correspondientes

ISBN: 978-84-8081-849-0
Depósito legal: NA 1713-2025

Puesta en pie: Pretexto
Impresión: Castuera Industrias Gráficas
Impreso en España / Printed in Spain

El contenido expuesto en este libro es responsabilidad exclusiva de sus autores.

A la profesora M.ª Concepción García Gainza,
por su magisterio y por habernos
enseñado a soñar con las artes.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN 12
Alfredo J. Morales

PRÓLOGO 14
Ricardo Fernández Gracia

INTRODUCCIÓN.
ALGUNAS CONSIDERACIONES
SOBRE LOS PROYECTOS NO REALIZADOS
Ricardo Fernández Gracia

EN EL ÁMBITO RELIGIOSO HASTA LA LLEGADA DEL ACADEMICISMO 19

LA ELECCIÓN POR PARTE DE LOS AYUNTAMIENTOS 24

UN FRUSTRADO PROYECTO EDITORIAL DEL REINO 25

SOÑADO, REALIZADO Y RIFADO: LOS PROYECTOS DE LOS PLATEROS PAMPLONESES 27

UN CASO HARTO ILUSTRATIVO DEL SIGLO XVIII CON TRES OPCIONES: EL RETABLO DE LA VIRGEN DEL CAMINO 27

DON FELIPE GARCÍA DE SAMANIEGO, CANÓNIGO, ACADÉMICO Y HOMBRE CLAVE DE LA ILUSTRACIÓN: LA ELECCIÓN DEL PROYECTO DE LA FACHADA DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA 29

EL PAPEL DE LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO EN LA SELECCIÓN DE OTROS PROYECTOS 30

UN EJEMPLO DE UN PLAN TRUNCADO POR LA GUERRA A COMIENZOS DEL SIGLO XIX: LA AMPLIACIÓN DE LA PARROQUIA DE CINTRUÉNIGO 32

LOS TALLERES DE CARPINTERÍA PAMPLONESES Y LOS ARQUITECTOS ANSOLEAGA Y GOICOECHEA 33

NUEVOS TIEMPOS, NUEVAS FÓRMULAS DE ADJUDICACIÓN: LOS CERTÁMENES DEL AYUNTAMIENTO DE PAMPLONA Y LOS CARTELES DE SAN FERMÍN 35

SUEÑOS Y PESADILLAS EN LAS RESTAURACIONES DE LOS GRANDES MONUMENTOS: OLITE, CATEDRAL DE PAMPLONA Y RONCESVALLES 36

DOS PROYECTOS NO REALIZADOS DE SEÑEROS ARQUITECTOS PARA LA HOSPEDERÍA DE ARALAR EN PLENO SIGLO XX 40

TAMBIÉN LOS GUSTOS PERSONALES, LOS MEDIOS ECONÓMICOS Y LOS MOTIVOS IDEOLÓGICOS 40

CATÁLOGO DE PROYECTOS

URBANISMO

LA NUEVA SANGÜESA.
SUEÑO IRREALIZABLE DE SANTOS ÁNGEL DE OCHANDÁTEGUI, 1788 44
[Mª Gabriela Torres Olleta]

PLAZA MAYOR Y CASA CONSISTORIAL DE TAFALLA.
JUAN REDECILLA, 1855 52
[Pilar Andueza Unanua]

ENSANCHE DE PAMPLONA POR ROCHAPEA Y ESTACIÓN.
JOSÉ LUNA ORFILA, 1890-1902 56
[José María Ordeig Corsini]

ENSANCHE DE PAMPLONA POR ROCHAPEA Y ESTACIÓN.
JOSÉ LUNA ORFILA, 1885 58
[José María Ordeig Corsini]

ENSANCHE DE PAMPLONA POR LA ROCHAPEA, MAGDALENA Y ESTACIÓN.
1899-1901 62
[José María Ordeig Corsini]

ENSANCHE DE PAMPLONA POR LA ROCHAPEA, MAGDALENA Y ESTACIÓN.
ÁNGEL GOICOECHEA Y MANUEL MARTÍNEZ DE UBAGO, 1901 64
[José María Ordeig Corsini]

ENSANCHE DE PAMPLONA HACIA EL SUR Y EL OESTE, c. 1904 66
[José María Ordeig Corsini]

ENSANCHE DE PAMPLONA HACIA EL SUR Y EL OESTE, c. 1908 68
[José María Ordeig Corsini]

ENSANCHE DE PAMPLONA HACIA EL SUR Y EL OESTE. 1909 70
[José María Ordeig Corsini]

ENSANCHE DE PAMPLONA. JULIÁN ARTEAGA, 1908 72
[José María Ordeig Corsini]

ENSANCHE DE PAMPLONA. ANGEL GALÉ, 1913 74
[José María Ordeig Corsini]

ENSANCHE DE PAMPLONA POR EL BARRRIO DE SAN JUAN. 1952 77
[José María Ordeig Corsini]

VIVIENDAS PROTEGIDAS EN EL TÉRMINO DE VELILLA DE TUDELA. DOMINGO ARIZ Y VÍCTOR OTEIZA, 1941 78
[Íñigo Pérez Ochoa]

VIVIENDAS PARA CANÓNIGOS EN LA CATEDRAL. FERNANDO NAGORE ALCAZAR, 1960 82
[David Ascorbe Muruzábal]

POLÍGONO LONGABIDE DE PAMPLONA. FERNANDO REDÓN Y JAVIER GUIBERT, 1966 84
[Laura Rives]

PLAN SUR DE PAMPLONA. 1968 88
[Laura Rives]

EDIFICIO SINGULAR DE PAMPLONA. MIGUEL GORTARI BEINER Y JAVIER LAHUERTA VARGAS, 1969 92
[José Javier Azanza López]

PLAN CIUDADELA. FERNANDO REDÓN Y JUAN JOSÉ DÍAZ YARZA, 1988 94
[Laura Rives]

KIOSCO PARA LOS JARDINES DE LA TACONERA DE PAMPLONA. MIGUEL CÍA, 1871 100
[José Javier Azanza López]

REFORMA DE LA PLAZA DE LA CONSTITUCIÓN. ALBERTO SALINAS, 1880 Y BLAS IRANZO, 1881 102
[José Javier Azanza López]

FUENTE DE LA VIRGEN EN RONCESVALLES. JOSÉ MARÍA AYXELÀ TARRATS, 1962 104
[David Ascorbe Muruzábal]

FUENTE DEL PEREGRINO EN RONCESVALLES. JOSÉ MARÍA AYXELÀ TARRATS, 1963 106
[David Ascorbe Muruzábal]

ARQUITECTURA RELIGIOSA

SAN PEDRO DE LA RÚA DE ESTELLA 110
[Javier Martínez de Aguirre]

IGLESIA DEL SANTO SEPULCRO DE ESTELLA. SIGLO XIII 112
[Javier Martínez de Aguirre]

SANTA MARÍA DE UJUÉ. SIGLO XIV 114
[Carlos J. Martínez Álava]

PARROQUIA DE SANTA MARÍA MAGDALENA DE ABLITAS. JUAN DE AGUIRRE Y JUAN DE GARAICOECHEA, 1596 116
[María Josefa Tarifa Castilla]

LA IDEA DEL TRASLADO DE LA COLEGIATA DE RONCESVALLES. COMIENZOS DEL SIGLO XVII 118
[Ricardo Fernández Gracia]

NUEVA BASÍLICA PARA SAN IGNACIO EN PAMPLONA. 1760 120
[Ricardo Fernández Gracia]

CAPILLA DE SAN FERMÍN. MARTÍN DE LASORDA Y SIMÓN DE LARRONDO, 1759 122
[Eduardo Morales Solchaga]

CAPILLA DE SAN FERMÍN. JUAN LORENZO CATALÁN, 1760 126
[Eduardo Morales Solchaga]

FACHADA DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA. VICENTE DE ARIZU, 1766 134
[Pablo Guijarro Salvador]

FACHADA DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA. JUAN LORENZO CATALÁN, a. 1775 136
[Pablo Guijarro Salvador]

FACHADAS DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA. JOSÉ SÁNCHEZ SALVADOR, 1782 138
[Pablo Guijarro Salvador]

FACHADA DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA. FRANCISCO DE UGARTEMENDÍA, 1782 140
[Pablo Guijarro Salvador]

REMODELACIÓN DE LA CAPILLA DE SAN FERMÍN. DIEGO DÍAZ DEL VALLE, 1797 142
[José Luis Molins Mugueta]

REMODELACIÓN DE LA CAPILLA DE SAN FERMÍN.
JUAN JOSÉ ARMENDÁRIZ, 1797 148
[José Luis Molins Mugueta]

REMODELACIÓN DE LA CAPILLA DE SAN FERMÍN.
FERNANDO MARTÍNEZ CORCÍN, 1797 152
[José Luis Molins Mugueta]

PARROQUIA DE IRAÑETA.
JOSÉ ARMENDÁRIZ, 1798 156
[Javier Itúrbide]

FACHADA PARA LA PARROQUIA DE SANTA MARÍA DE ALLO.
PEDRO NOLASCO VENTURA, 1805 160
[María Larumbe Martín]

CHAPITEL DE LA TORRE PARROQUIAL DE SANTA EUFEMIA DE VILLAFRANCA.
1839-1846 162
[Daniel Ochoa Rudi]

TORRE Y REFORMA DE LA FACHADA DE LA PARROQUIA DE SAN LORENZO DE PAMPLONA.
MARTÍN DE SARACÍBAR, 1866 164
[Carmen Jusué Simonena]

UNA ENORME CRUZ Y UN FARO PARA EL SANTUARIO DE SAN MIGUEL DE ARALAR.
VÍCTOR EUSA, 1924-1929 166
[Ricardo Fernández Gracia]

BASÍLICA DEL PUY DE ESTELLA.
VÍCTOR EUSA, 1929 168
[Fernando Tabuenca]

CONVENTO DE LAS OBLATAS DE PAMPLONA
VÍCTOR EUSA, 1930 170
[Fernando Tabuenca]

ARQUITECTURA CIVIL

UNA VILLA RENACENTISTA EN ESTELLA PARA DON PEDRO DE ALBRET, c. 1565 176
[Ricardo Fernández Gracia]

CASA PRINCIPAL DEL MAYORAZGO VIZCAÍNO EN MIRANDA DE ARGA.
¿JUAN DE LARREA?, c. 1700 178
[Pilar Andueza Unanua]

FACHADA DEL AYUNTAMIENTO DE PAMPLONA.
VICENTE DE ARIZU, 1753-1785 180
[Alejandro Aranda Ruiz]

FACHADA DEL AYUNTAMIENTO DE PAMPLONA. UN PALACIO DE LAS VIRTUDES CÍVICAS.
JOSÉ DE ZAILORDA, 1753 182
[Alejandro Aranda Ruiz]

AYUNTAMIENTO DE PAMPLONA. UN «*RAFE O PABELLÓN MÁS CONDUCENTE Y AIROSO*».
JOSÉ DE ZAILORDA, 1753 184
[Alejandro Aranda Ruiz]

FACHADA DEL AYUNTAMIENTO DE PAMPLONA.
JUAN MIGUEL GOYENETA, 1753 186
[Alejandro Aranda Ruiz]

PLAZA DE TOROS DE PAMPLONA.
JOSÉ PABLO OLÓRIZ, 1777 188
[José Javier Azanza López]

BAÑOS DE FITERO.
MIGUEL ANTONIO GUILLORME, 1817 190
[Ricardo Fernández Gracia]

AYUNTAMIENTO DE PUENTE LA REINA.
PEDRO MANUEL DE UGARTEMENDÍA, 1828 194
[Pilar Andueza Unanua]

SEMINARIO DE PAMPLONA.
PEDRO MANUEL DE UGARTEMENDÍA, 1832-1833 196
[Alejandro Aranda Ruiz]

INCLUSA DE PAMPLONA.
PEDRO MANUEL DE UGARTEMENDÍA Y JOSÉ DE NAGUSÍA, 1832 202
[María Larumbe Martín]

TEATRO DE PAMPLONA.
PEDRO MANUEL DE UGARTEMENDÍA, 1833 206
[María Larumbe Martín]

PLAZA DE TOROS DE TUDELA.
JOSÉ DE NAGUSÍA, 1842 210
[María Larumbe Martín]

CORTIJO Y PALACIO EN EL TÉRMINO DE VERGAL DEL CAMPO DE VALTIERRA.
PABLO DÍAZ DEL RÍO, 1845 212
[María Larumbe Martín]

PANTEÓN PARA LOS CANÓNIGOS EN EL CEMENTERIO DE PAMPLONA.
JOSÉ ARAMBURU Y ECHAIDE, 1853 218
[David Ascorbe Muruzábal]

DECORACIÓN PARA LA FACHADA DEL AYUNTAMIENTO DE TUDELA.
ESTEBAN LÓPEZ ERRAZU, 1859 220
[Juan Manuel Garde Garde]

TORRE-OBSERVATORIO METEOROLÓGICO PARA EL INSTITUTO PROVINCIAL DE SEGUNDA ENSEÑANZA DE PAMPLONA.
MAXIMIANO HIJÓN IBARRA, 1864 222
[Diego Val Arnedo]

ESCUELA DE NIÑAS Y HABITACIÓN PARA LA MAESTRA EN TUDELA.
JOSÉ SECALL ASIÓN, 1865 224
[Juan Manuel Garde Garde]

CÁRCEL PARA EL PARTIDO JUDICIAL DE TUDELA.
LUIS ZAPATA, 1870-1878 226
[Esteban Orta Rubio]

HOSPITAL DE BARRACAS EN IRACHE.
1876 228
[Pablo Larraz Andía]

CÁRCEL DEL DISTRITO DE TUDELA.
FLORENCIO ANSOLEAGA, 1881 230
[Esteban Orta Rubio]

PALACIO DE JUSTICIA DE PAMPLONA.
ÁNGEL GOICOECHEA, 1888 232
[Beatriz Marcotegui Barber]

MANICOMIO VASCO-NAVARRO.
EUSEBIO LIDÓN Y BARRA, 1888 236
[Berta Elcano Sanz]

CASA GOICOECHEA.
VÍCTOR EUSA, 1924 242
[Pablo Guijarro Salvador]

LA AMPLIACIÓN DEL PALACIO PROVINCIAL.
JOSÉ Y JAVIER YÁRNOZ, 1929 246
[Ignacio Urricelqui Pacho]

EDIFICIO SOCIAL PARA EL CRÉDITO NAVARRO.
VÍCTOR EUSA, 1932 254
[Fernando Tabuenca]

GRUPO ESCOLAR PARA HUARTE.
JOAQUÍN ZARRANZ, 1934 256
[José Javier Azanza López]

PRECEPTORÍA EN LA COLEGIATA DE RONCESVALLES.
MARCELO GUIBERT, 1940 258
[David Ascorbe Muruzábal]

ARCHIVOS, MUSEOS, BIBLIOTECAS Y BELLAS ARTES.
JOSÉ YÁRNOZ, 1942 260
[Félix Segura Urra]

HOSPEDERÍA EN SAN MIGUEL DE ARALAR.
VÍCTOR EUSA, 1943 270
[Teresa Alzugaray Los Arcos]

AMPLIACIÓN Y REFORMA DE LA CASA CONSISTORIAL DE PAMPLONA.
EUGENIO ARRAIZA, 1945-1949 278
[José Javier Azanza López]

OFICINAS MUNICIPALES PARA EL AYUNTAMIENTO DE PAMPLONA.
JOSÉ MARÍA Y FRANCISCO JAVIER YÁRNOZ ORCOYEN, 1948 284
[José Javier Azanza López]

MUSEO ETNOLÓGICO DE NAVARRA.
1964-1969 288
[Susana Irigaray Soto]

HOSPEDERÍA PARA EL SANTUARIO DE SAN MIGUEL DE ARALAR,
RAFAEL MONEO, 1964 296
[Manuel Blasco] [Belén Esparza]

RESIDENCIA DE NIÑOS Y MUCHACHOS PARA LA CASA DE MISERICORDIA DE PAMPLONA.
CURRO INZA, 1975 308
[Pablo Guijarro Salvador]

RECUPERACIÓN DE LAS MURALLAS DE PAMPLONA Y EDIFICIO DE BIBLIOTECA GENERAL DE NAVARRA.
FRANCISCO J. MANGADO, 1996 310
[Francisco J. Mangado Beloqui]

MUSEO DE LOS SANFERMINES.
MANSILLA + TUÑÓN ARQUITECTOS, 2001-2008 318
[Ignacio Urricelqui Pacho]

INGENIERÍA Y FERROCARRILES

ACUEDUCTO PARA LA TRAÍDA DE AGUAS DESDE LAS FUENTES DE SAN JUAN DEL RAMO HASTA LA PLAZA DE VIANA. 1611 324
[Félix Cariñanos San Millán]

CANALES DE RIEGO PROMOVIDOS POR EL VIRREY CONDE DE GAGES PARA REMEDIAR LOS CONFLICTOS ENTRE ALFARO, CORELLA Y CINTRUÉNIGO POR EL AGUA DEL RÍO ALHAMA.
JERÓNIMO MARQUELI, 1750; FELIPE CRAME, 1752 326
[Pablo Guijarro Salvador]

TRAÍDA DE AGUAS A PAMPLONA.
1699-1826 330
[Gonzalo Goñi Equisoain]

CONDUCCIÓN DE AGUA DESDE EL NORTE DE SORIA HASTA TUDELA.
ATRIBUIDO A JOSÉ MARZAL, c. 1779 340
[Pablo Guijarro Salvador]

CANAL NAVEGABLE DESDE EL MEDITERRÁNEO AL CANTÁBRICO.
SANTOS ÁNGEL DE OCHANDÁTEGUI, 1788 342
[Carmen Jusué Simonena]

FÁBRICA DE HIERRO CON SU MARTINETE EN ARTICUZA.
JOSÉ POUDEZ, 1801 346
[David Ascorbe Muruzábal]

FERROCARRIL DE LOS ALDUIDES. ENLACE TRANSPIRENAICO ENTRE ESPAÑA Y FRANCIA.
1853 348
[Carmen Jusué Simonena]

FERROCARRIL DE MADRID A LA FRONTERA DE FRANCIA POR EL VALLE DE RONCAL.
GREGORIO GARJÓN BARRENA, 1876-1915 352
[José Ignacio Riezu Boj]

PRESAS EN RONCAL.
GREGORIO GARJÓN, FINALES DEL SIGLO XIX 354
[José Ignacio Riezu Boj]

EMBALSE DE ARRAIZ.
1986 356
[Francisco Galán Soraluce]

MONUMENTOS CONMEMORATIVOS E HISTORIA

MONUMENTO A LOS FUEROS.
MANUEL MARTÍNEZ DE UBAGO, 1893 Y 1895 362
[José Javier Azanza López]

OTRAS PINTURAS DE HISTORIA PARA EL PALACIO DE NAVARRA.
1907-1916 366
[Ignacio Urricelqui Pacho]

MONUMENTO A FRAY DIEGO DE ESTELLA.
FRUCTUOSO ORDUNA, 1924 368
[Ignacio Urricelqui Pacho]

MONUMENTO A CÉSAR BORGIA EN VIANA.
MANUEL RUIZ DE LA TORRE, 1933

MONUMENTO A SAN FRANCISCO JAVIER EN MONREAL.
MIGUEL GORTARI BEINER, 1963 370
[José Javier Azanza López]

MONUMENTO A SAN RAIMUNDO ABAD EN FITERO.
FAUSTO PALACIOS, 1937 372
[Ricardo Fernández Gracia]

MONUMENTO EN CONMEMORACIÓN DE ALZAMIENTO EN NAVARRA.
LUIS FELIPE GAZTELU, 1942 374
[José Javier Azanza López]

MONUMENTO A LA INMACULADA DE PAMPLONA.
DOMINGO ARIZ, 1954 378
[Javier Munilla Antoñanzas]

CORREDOR ESCULTÓRICO LOS *SÍMBOLOS DEL CAMINO*.
CARLOS CIRIZA, 2002 380
[José Javier Azanza López]

GÉNEROS ESCULTÓRICOS

FACISTOL DEL CORO DEL MONASTERIO DE FITERO.
ESTEBAN RAMOS, c. 1601 384
[Jesús Criado Mainar]

RETABLO MAYOR PARA LA CATEDRAL DE TUDELA.
FRANCISCO GURREA, 1665 386
[Ricardo Fernández Gracia]

RETABLO MAYOR PARA LAS AGUSTINAS RECOLETAS DE PAMPLONA.
JUAN DE URSULARRE, c. 1687 388
[Ricardo Fernández Gracia]

RETABLO MAYOR DE SAN MIGUEL DE CORELLA.
FRANCISCO GURREA, 1707 390
[Ricardo Fernández Gracia]

TRASCORO PARA LA CATEDRAL DE PAMPLONA.
SILVESTRE DE SORIA, c. 1760 394
[Ricardo Fernández Gracia]

MAUSOLEO PARA EL CONDE DE GAGES.
JUAN LORENZO CATALÁN, 1760 396
[María Josefa Tarifa Castilla]

SEPULCRO PARA EL CONDE DE GAGES.
FRANCISCO LLOBET, 1764 398
[María Josefa Tarifa Castilla]

SILLERÍA DEL CORO PARA LA PARROQUIA DE LERÍN.
DIEGO DE CAMPORREDONDO, 1763 400
[Ricardo Fernández Gracia]

REFORMA DEL RETABLO MAYOR DE VILLAFRANCA.
SANTIAGO MARSILI, 1783 402
[Ricardo Fernández Gracia]

CAJAS DEL ÓRGANO PARA RONCESVALLES.
JOSÉ POUDEZ, 1801 406
[Ricardo Fernández Gracia]

HORNACINA PARA LA VIRGEN DEL SAGRARIO EN UN COLATERAL DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA. 1803 410
[Ricardo Fernández Gracia]

SAGRARIO EXPOSITOR PARA FITERO.
JOSÉ VICENTE CÁRCAR, 1860 412
[Ricardo Fernández Gracia]

ESCULTURA MONUMENTAL EN LA FACHADA DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA. 1783 y 1866 414
[Ricardo Fernández Gracia]

URNAS FUNERARIAS PARA LA CEREMONIA DE TRASLACIÓN DE LOS REYES DE NAVARRA A LA CATEDRAL DE PAMPLONA. 1865 416
[José Javier Azanza López]

ARTES GRÁFICAS Y SUNTUARIAS

LAS PLANCHAS CALCOGRÁFICAS DE LA SERIE GRABADA DE LOS REYES PAMPLONESES Y NAVARROS PARA LA EDICIÓN FRUSTRADA DE LOS *ANALES*.
J. LAMARCA, 1750-1757 420
[Ricardo Fernández Gracia]

DIBUJO PREPARATORIO PARA GRABAR UNA PLANCHA DE SAN FERMÍN. 1789 428
[Ricardo Fernández Gracia]

BOCETO NO PREMIADO EN EL CONCURSO DE CARTELES DE SAN FERMÍN.
JAVIER CIGA, 1912 430
[Ignacio Urricelqui Pacho]

A LAS PUERTAS DEL ÉXITO. ALGUNOS ACCÉSITS DEL CONCURSO DE BOCETOS DE CARTEL DE SAN FERMÍN, 1955-1985 432
[Ignacio Urricelqui Pacho]

BOCETOS ALTERNATIVOS AL CARTEL DE LA FERIA DEL TORO DE PAMPLONA, 1969-2023 438
[José Javier Azanza López]

BOCETO PARA EL CARTEL DE LA FERIA DEL TORO DE PAMPLONA.
AGUSTÍN IBARROLA, 1974 444
[José Javier Azanza López]

EL «CARTEL INVISIBLE» DE LA FERIA DEL TORO DE PAMPLONA 2020 A CAUSA DE LA PANDEMIA.
JAVIER BALDA BERÁSTEGUI, 2020 446
[José Javier Azanza López]

FRONTAL DE LA CAPILLA DE SAN FERMÍN.
HERNANDO DE YABAR, 1725 448
[Ricardo Fernández Gracia]

BLANDONES PARA LA CAPILLA DE SAN FERMÍN DE PAMPLONA.
ANTONIO RIPANDO, 1732 450
[Ricardo Fernández Gracia]

JUEGO DE ALTAR PARA LA COLEGIATA DE RONCESVALLES.
VENTURA PÉREZ DE LOS RÍOS, c. 1795 452
[Ignacio Miguéliz Valcarlos]

MAZAS PARA LA DIPUTACIÓN DE NAVARRA.
FÁBRICA DE PLATERÍA ISAURA DE BARCELONA, c. 1860 454
[Ignacio Miguéliz Valcarlos]

LÁMPARA, c. 1870 458
[Ignacio Miguéliz Valcarlos]

CADENA DE DIPUTADO FORAL DE NAVARRA.
JUAN JOSÉ GARCÍA, 1953 460
[Alejandro Aranda Ruiz]

TRES OPCIONES PARA UNA VIDRIERA EN LA CAPILLA DE SAN AGUSTÍN DE LA COLEGIATA DE RONCESVALLES CON LA BATALLA DE LAS NAVAS DE TOLOSA. 1905 462
[José Ignacio Riezu Boj]

VIDRIERA PARA LA IGLESIA COLEGIAL DE RONCESVALLES.
CASA MAUMEJEAN. 1942 466
[David Ascorbe Muruzábal]

INTERVENCIONES EN EL PATRIMONIO Y RESTAURACIONES

REFORMA DEL INTERIOR DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA.
SANTOS ÁNGEL DE OCHANDÁTEGUI, 1800 470
[Ricardo Fernández Gracia]

RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE SAN NICOLÁS DE SANGÜESA.
FRANCISCO JAVIER PÉREZ, 1801 480
[Alejandro Aranda Ruiz]

EL CONCURSO DE 1924 PARA EL CASTILLO DE OLITE, LA OCASIÓN PERDIDA.
REGINO BOROBIO Y LEOPOLDO CARRERA 482
[José Manuel Pozo Municio]

RECREACIÓN DEL REFECTORIO DEL MONASTERIO DE LA OLIVA.
ONOFRE LARUMBE, c. 1933 490
[Carlos J. Martínez Álava]

ALTAR PARA LA CORONACIÓN DE SANTA MARÍA LA REAL EN LA CATEDRAL DE PAMPLONA.
JOSÉ YÁRNOZ LARROSA, 1945 492
[David Ascorbe Muruzábal]

ÓRGANO PARA LA CATEDRAL DE PAMPLONA.
JOSÉ YÁRNOZ LARROSA Y ORGANERÍA ESPAÑOLA, 1945 494
[David Ascorbe Muruzábal]

BIBLIOGRAFÍA 497

PRESENTACIÓN

Por invitación del profesor Fernández Gracia sirvo de presentador de este hermoso libro que es un nuevo testimonio de la amplia e importante labor de difusión del conocimiento que la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro viene desarrollando desde hace veinte años. Las publicaciones que en este tiempo han venido realizando sus integrantes, con la ayuda de reconocidos profesionales de diferentes disciplinas y con el generoso apoyo de entidades y fundaciones, son siempre un referente científico, por su calidad y rigor, además de un motivo de sana envidia para quienes pertenecemos al ámbito académico. En esta ocasión el tema tratado, que viene a continuar y completar un previo estudio publicado en 2023, lleva el sugerente título de *Las Artes Soñadas en Navarra*. En él se reúne y analiza un amplio conjunto de proyectos correspondientes a diferentes disciplinas artísticas que no llegaron a materializarse. Las razones por las que estas propuestas no pasaron del papel, de la mente de sus creadores, son muy variadas, tal y como se indica en el prólogo de la obra. De ellas, además de los conceptos ideológicos, cabe destacar, las exigencias y cambios en el gusto artístico de sus promotores y las habituales limitaciones económicas tanto de las instituciones patrocinadoras, como de los particulares. Todo ello dio como resultado un conjunto sorprendente, por su variedad y número, de propuestas e iniciativas irrealizadas, cuya recuperación en este libro merece todo tipo de reconocimientos. En esta monografía se encuentran piezas de notable calidad técnica y de indiscutible belleza, cualidades de las que son ejemplos destacables los proyectos de fachada para la catedral y el ayuntamiento de Pamplona, las pinturas para el palacio de Navarra, la sillería de coro de la parroquia de Lerín, el frontal de altar de la capilla de San Fermín, las planchas calcográficas para los *Anales de Navarra*, varios bocetos para los carteles de las fiestas de San Fermín y la Feria del Toro de Pamplona y las propuestas para la restauración del castillo de los reyes de Navarra en Olite.

El catálogo de proyectos irrealizados va precedido por una introducción cuyo texto se subtitula *Algunas consideracione*s. En sus páginas Ricardo Fernández Gracia, director y editor de la obra –en realidad el alma de la publicación–, reflexiona sobre asuntos que pueden incidir sobre los planes analizados. A ellos agrega algunos epígrafes, que podrían denominarse estudios de caso, enriquecidos con citas bibliográficas y referencias de archivos. Así, comienza refiriéndose a los procedimientos seguidos por las instituciones religiosas y ayuntamientos para seleccionar una propuesta, entre las varias que se podían haber presentado, aludiendo al posterior proceso de adjudicación y contratación de la obra, en la que solía primar su menor costo frente a la cualificación profesional de los adjudicatarios. Menciones a diversas obras y proyectos, a debates y pleitos, ejemplifican sus comentarios. Siguen referencias a los proyectos para el retablo de la Virgen del Camino y al complejo proceso para elegir el que se materializaría en la fachada de la catedral de Pamplona. Reseña los dibujos para las obras de platería y los correspondientes a los talleres de carpintería, comentando la intervención de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la elección de algunas propuestas, por más que las medidas ilustradas no tuvieran plena vigencia en Navarra por ser consideradas contrafuero. Señala cómo los inicios bélicos del siglo XIX ocasionaron la suspensión de algunos proyectos, caso de la ampliación de la parroquia de Cintruénigo, haciendo responsable a la mentalidad de la sociedad liberal de los cambios en los procedimientos de adjudicación de proyectos. Así ocurrió con los concursos con jurado para seleccionar el cartel anunciador de las fiestas de San Fermín, procedimiento que fue modificado en fecha reciente, al decidirse que fuera el voto popular quien lo eligiese. Muy clarificadores son los co-

mentarios sobre los proyectos de restauración de los tres grandes monumentos medievales navarros, Roncesvalles, Olite y catedral de Pamplona, siendo relevante su análisis sobre los proyectos no realizados para la hospedería de Aralar elaborados a mediados del siglo XX por los arquitectos navarros Víctor Eusa y Rafael Moneo. Un último epígrafe se dedica a la repercusión de los gustos personales, las limitaciones económicas y los motivos ideológicos en la desaprobación de proyectos. Cita como ejemplos lo ocurrido con la casa de Sebastián Goicoechea de Pamplona, la fachada del ayuntamiento de Pamplona, el santuario del Puy de Estella y el monumento a los caídos del bando nacional durante la Guerra Civil.

Los proyectos analizados ponen de manifiesto la variedad de las tipologías artísticas analizadas, así como su amplio marco cronológico, pues abarcan desde el siglo XVI hasta nuestros días. Por otra parte, como se señala oportunamente en el prólogo no se trata de un corpus completo de cuanto se ha conservado, pues en varios casos se ha procedido a seleccionar un ejemplo representativo. Así ocurre con el conjunto de los citados carteles festivos, con los proyectos urbanísticos, los correspondientes a viviendas o escuelas. Resulta muy coherente el orden en el que se han estudiado los diversos campos artísticos, resultando también muy oportuna la extensión de los comentarios sobre los proyectos y la información que los identifica. Al tratarse de una selección de proyectos y no de un catálogo al uso se ha prescindido de los datos técnicos habituales en las fichas catalográficas. El estudio de los proyectos ha sido efectuado por un amplio grupo de profesionales de variada formación y dedicación, expertos en diferentes materias y campos científicos, lo que ha permitido contar con unos textos clarificadores y enjundiosos. Debe resaltarse no sólo su riqueza en datos, sino también su precisión y su cuidada redacción, considerando la variedad de intereses de los posibles lectores. La información suministrada, más allá de los significativos aportes particulares, es una enriquecedora contribución el conocimiento del arte y el patrimonio de Navarra.

Varios de los proyectos analizados se ejecutaron empleando instrumental de dibujo y son testimonios de las teorías sobre los sistemas de representación en perspectiva, del uso codificado de colores para diferenciar partes de una obra, del empleo de la aguada en los sombreados y de la presencia de escalas para facilitar su comprensión y posterior materialización. Corresponden a creaciones de arquitectos e ingenieros que siguen los postulados académicos. Sin embargo, otros destacan por la frescura e inmediatez de su trazado, por su sencillez y espontaneidad, habiéndose realizado a mano alzada, como si se tratara de bocetos. La mayoría vienen acompañados de textos identificativos de la obra o aclaratorios de ciertos pormenores, apareciendo en algunos el nombre de su autor y la fecha de ejecución. Al margen de estas diferencias, todos tienen un mismo e incuestionable valor documental y patrimonial, por lo que su estudio debe reconocerse como una significativa aportación y como un instrumento de gran utilidad para futuros trabajos.

Un último aspecto por valorar es la cuidada maquetación de la edición, que se acompaña de las oportunas ilustraciones de los irrealizados proyectos que han sido estudiados. Se trata de un material de gran calidad que junto con las recreaciones ideales realizadas a partir de documentos y fuentes fiables hacen visualmente muy atractivo este libro que ha editado el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, con el patrocinio de las fundaciones Fuentes Dutor y Gondra Barandiarán, en el contexto del XX aniversario de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro.

Alfredo J. Morales
Catedrático de Historia del Arte
Universidad de Sevilla

PRÓLOGO

Hace un par de años, en la monografía que dirigimos sobre el dibujo navarro entre 1500 y 1800, hicimos un estudio introductorio, con sendos capítulos. El primero se refería a la historia y elaboración, por distintos maestros, de singulares proyectos artísticos. El segundo tuvo como objetivo prestar atención a la presencia de otros dibujos que, sin tener el fin de ser germen o traza de edificio u otra obra, se conservan en distintos fondos documentales.

En esta ocasión, el propósito es otro, relacionado también con dibujos y planos, pero en este caso con el denominador común de no haberse llevado a cabo, por diversas circunstancias: no ser del gusto del promotor, fallecimiento del artista, las nefastas consecuencias de guerras, o las ruinas económicas de quienes los promovieron. En ningún caso, los proyectos que se estudian obtuvieron la materialidad de un edificio, un retablo, una escultura, un libro impreso e ilustrado, o un cartel ampliamente difundido. No se trata de un corpus propiamente dicho, sino de una selección de un conjunto de planes que no se hicieron realidad. Quedan fuera, por razones obvias, aquellos que sí se realizaron, aunque no se conserven en la actualidad. Estos últimos salieron del sueño de quien los diseñó, pasando a la realidad, aunque el destino no los ha preservado hasta nuestros días. En definitiva, todo lo destruido queda fuera del plan de esta monografía.

En muchos casos, hemos contado con la traza, la planta o el alzado del proyecto que se pretendía hacer. En otros, los menos, si teníamos la información necesaria, bien documental o de otro tipo, se ha procedido a realizar reconstrucciones ideales de cómo se planteó un edificio, un retablo, un conjunto urbano, un monumento conmemorativo u otra pieza concreta, siempre con la seguridad y convencimiento de que no se llevó a cabo.

De algunas tipologías como son los barrios de casas, instalaciones deportivas, escuelas municipales o carteles de concursos de San Fermín no seleccionados, tan sólo se ha elegido un ejemplo tipo, porque la inclusión de todo el material, además de repetitivo, hubiese resultado fuera de los límites de un estudio de estas características. En todos esos casos, todavía faltan estudios monográficos, que bien pueden desembocar en tesis doctorales, por su amplitud. Somos bien conscientes de que cuando estén estudiadas esas y otras parcelas de nuestro patrimonio, se irá implementando notablemente el tema de estudio que aquí se presenta. No nos cabe duda alguna que el de los potentes talleres de escultura y retablística pamploneses de fines del siglo XIX y comienzos del XX, a lo largo de toda la geografía foral, dará sus sorpresas porque para singulares proyectos se debieron pedir diversas opciones, habida cuenta que, en muchos casos, la financiación no constituía un gran problema. Tiempo al tiempo.

En un pequeño porcentaje de lo que contiene este proyecto se han vuelto a tratar algunos de los dibujos publicados en 2023, por ser imprescindibles a la hora de tratar el tema que nos ocupa. Es el caso de los proyectos desechados para la capilla de San Fermín de Pamplona, el frontis catedralicio, y señeros planes nunca llevados a cabo, pero con la suficiente importancia en el devenir de la arquitectura y las artes visuales, suntuarias y gráficas de Navarra.

Un magnífico equipo de cuarenta y un profesores, archiveros, estudiosos y especialistas se han hecho cargo de los comentarios, generalmente regulares en su extensión, pero también adaptados, en su desarrollo a las características y singularidad

de cada uno de los proyectos que se estudian. A todos ellos, nuestra gratitud por haberse sumado a esta empresa. Todos han trabajado, temática y estéticamente, la materialización en las diferentes artes de las tipologías que aparecen en las páginas de este libro. Nadie mejor que ellos para desentrañar cuanto encierran los planes irrealizados en Navarra, tanto de arquitectura señorial y doméstica, edificios de distinta índole y obras públicas, iglesias, como de retablos, órganos, piezas de orfebrería y de otras artes suntuarias.

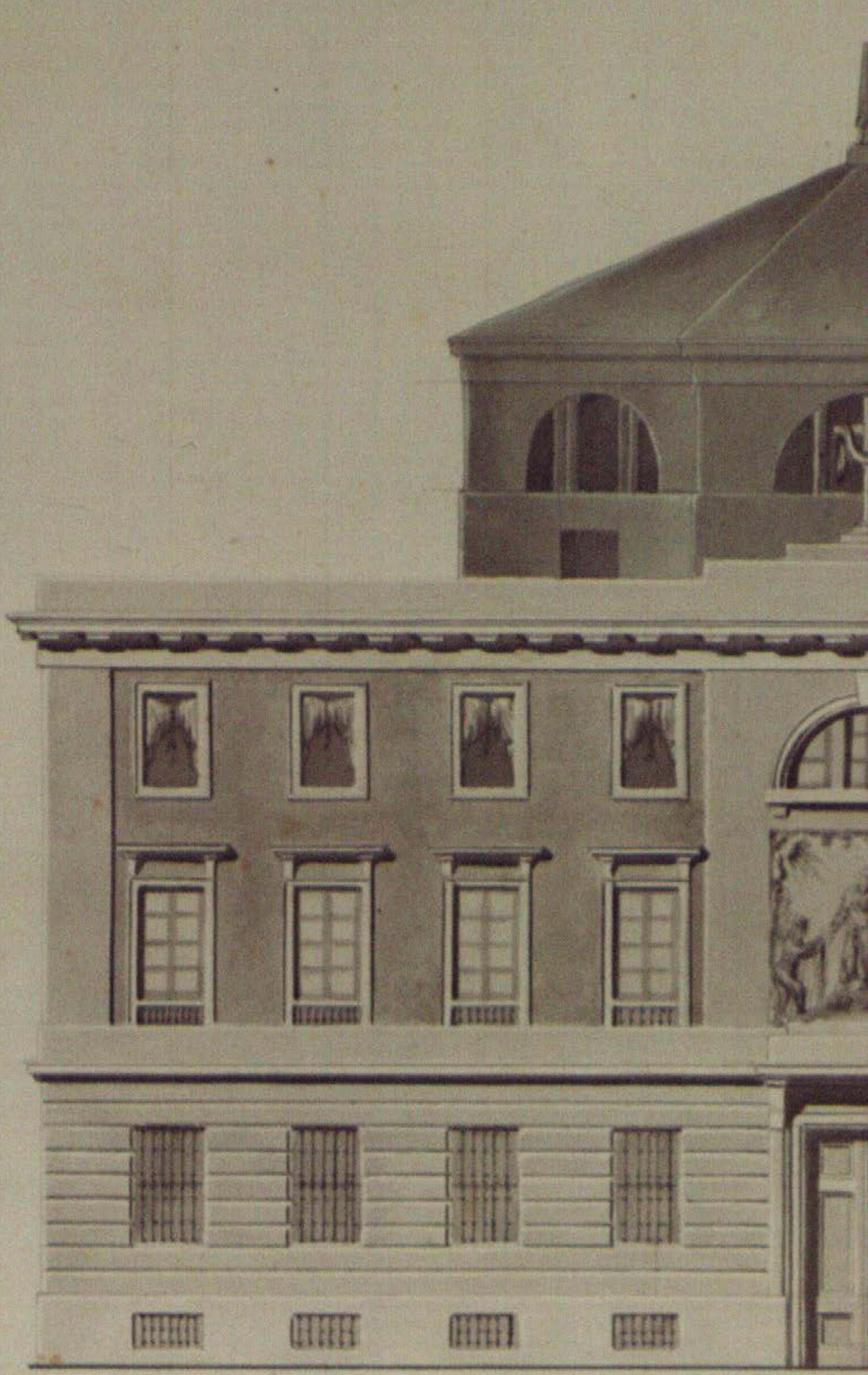
La organización de la monografía consta de una introducción, en la que hemos abordado una síntesis sobre el proceder de particulares e instituciones a la hora de solicitar diferentes planes para otros tantos fines, así como de la elección de uno de ellos, quedando los demás en meros sueños sin realizar, frecuentemente en forma de propuesta dibujada. El grueso del libro lo constituyen la selección de proyectos que se presentan y han sido comentados y catalogados, generalmente por unidades, si bien en algunos casos –por conformar un conjunto obvio, o por formar parte de una tipología muy repetida–, se han agrupado del modo más convincente y lógico, siempre teniendo en cuenta cronología, tipología y autoría. En algunos casos no ha resultado fácil esa agrupación. Esta última se ha hecho por el siguiente orden: urbanismo, arquitectura religiosa, arquitectura civil, ingeniería y ferrocarriles, monumentos conmemorativos e historia, géneros escultóricos, artes gráficas y suntuarias e intervenciones en el patrimonio y restauraciones.

No nos resta sino agradecer, desde estas líneas, a todos los que se han sumado a este proyecto, convirtiéndolo en realidad y a cuantas personas e instituciones que han ayudado a la obtención de las imágenes que lo ilustran. De modo muy especial, vaya el reconocimiento para los responsables de archivos y colecciones, a Félix Segura del Archivo Real y General de Navarra, Beatriz Marcotegui y Gonzalo Goñi del Archivo Municipal de Pamplona, Íñigo Pérez del Municipal de Tudela, Teresa Alzugaray del Diocesano de Pamplona y Alfredo López Vallejos y David Ascorbe del Catedralicio de Pamplona y de la Colegiata de Roncesvalles, respectivamente. No puede faltar en esta relación Jesús Irisarri que, con paciencia benedictina, ha realizado el diseño y maquetación del libro, así como Carlos Castuera por el cuidado de su exquisita impresión.

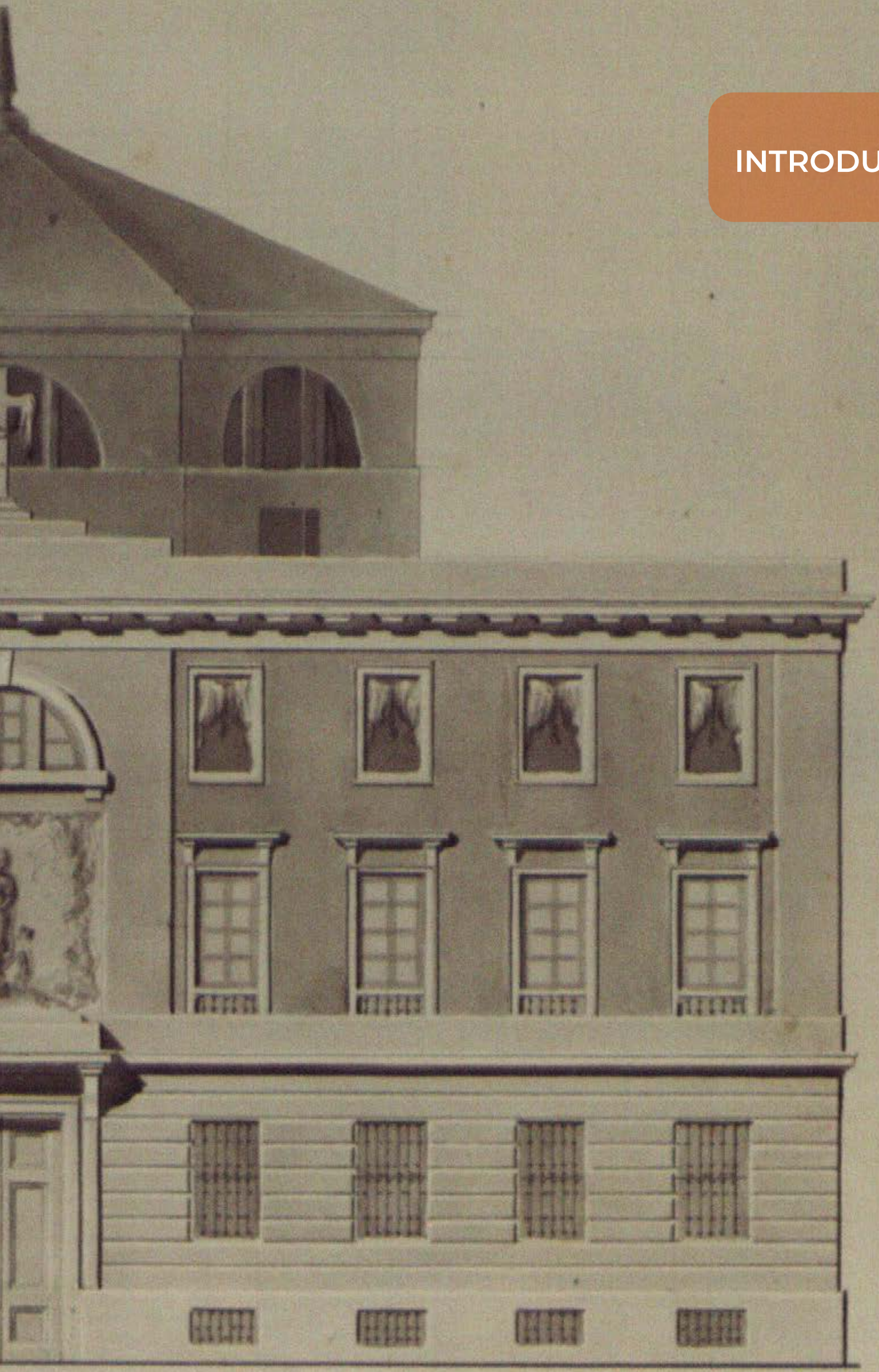
De modo muy extraordinario deseamos mostrar nuestro profundo reconocimiento a las Fundaciones Fuentes Dutor de Pamplona y Gondra Barandiarán de Bilbao, y a quienes las presiden a día de hoy, Agustín Guibert y Guillermo Barandiarán, por haberse hecho cargo del patrocinio y edición de esta monografía, haciendo gala, una vez más, de una enorme comprensión, delicadeza y sensibilidad hacia nuestro patrimonio cultural, objeto último de este libro. Gratitud también al profesor Alfredo J. Morales, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, por haber aceptado realizar la presentación de este volumen, con su acreditado magisterio y sus acertadísimas consideraciones. Por último, vaya también nuestra gratitud para Mercedes Alonso del Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, bajo cuyo sello aparece la monografía.

Pamplona, agosto de 2025, en el XX Aniversario de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro.

Ricardo Fernández Gracia
Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro
Universidad de Navarra



INTRODUCCIÓN





DIBUJO PARA EL RETABLO DE SAN FRANCISCO DE ASÍS, ENCARGADO A MIGUEL DE MAGALLÓN, EN 1571, POR EL MONJE DE FITERO, FRAY F. DE JAUREGUÍZAR.
Archivo Municipal de Tudela. Protocolos Notariales.

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LOS PROYECTOS NO REALIZADOS

Ricardo Fernández Gracia

EN EL ÁMBITO RELIGIOSO HASTA LA LLEGADA DEL ACADEMICISMO

No resulta fácil localizar los planes para obras artísticas de todo tipo que, en su día se desecharon. La legislación eclesiástica y civil nos informa de subastas a remate de candela y en el veinteno, pero la dificultad se acrecienta con aquellos proyectos que no se realizaron. Por tanto, los datos esporádicos que se van documentando constituyen ejemplos extrapolables, en muchos casos, especialmente en aquellos en los que se repite el *modus operandi*.

En primer lugar, hay que distinguir algo obvio: no es lo mismo el remate para la ejecución de las obras que la elección del proyecto. Este último solía preceder a todo lo referente a la contratación propiamente dicha. El análisis de numerosas iglesias medievales nos muestra que el sueño de una construcción rápida y por tanto uniforme en su estilo, se quedó ahí, ya que el aplazamiento de las obras hizo que el primer plan se quedase sin llevar a efecto y sólo se concluyesen en diferentes etapas. El estudio de las fases de otras notables fábricas, como el claustro de la catedral de Pamplona, nos proporciona datos harto significativos. Así, en 1311, se datan las actas de un pleito entre el cabildo y el arcediano de la tabla, García de Eza, acusándole de que «*por su propia cuenta ha suprimido las porciones que de antiguo se solían dar al maestro de la fábrica, que es muy necesario en la iglesia de Pamplona, pues sin su colaboración no se puede llevar a término la sutil y suntuosa obra del claustro, que para alabanza de la bienaventurada Virgen María se ha comenzado en la iglesia de Pamplona*»[1]. La traducción a nuestro entender del adjetivo «subtile», se debe hacer como «delicada».

Los datos se multiplican en los siglos del Antiguo Régimen, porque la documentación, de distinto carácter y procedencia, es más abundante. La legislación y los pleitos son ricos. Todo remate de candela para la adjudicación de obras, tenía implícito su veinteno, consistente en una segunda subasta celebrada veinte días después de llevarse a cabo la primera, dando una segunda oportunidad a los maestros para mejorar sus ofertas y tras la colocación de carteles. En muchos procesos constructivos, queda constancia de las críticas de algunos maestros con lo inadecuado del proceso de remates de candelas, por quedarse con obras importantes ciertos artífices de escasa pericia. En aquellas subastas, en algunas ocasiones, se pujaba en torno a un plan ya aprobado, o con distintas posibilidades, lo que implicaba quedarse con una opción y desechar otras.

Como ya indicara García Gaínza[2], las *Constituciones Sinodales* pamplonesas promulgadas en 1590 por don Bernardo de Rojas y Sandoval, obispo de Pamplona entre 1588 y 1596, e impresas en Pamplona en 1591, en el apartado titulado *De Ecclesiis Aedificandis*, aportan una normativa precisa y puntual sobre el procedimiento a seguir en el caso de contratación de obras, sobre la calidad de los oficiales, licencias, materiales, traspasos e intervención del veedor. Respecto a la adjudicación de las obras, las *Constituciones* señalan: «*Yten que cuando la obra de cantería, plata, talla, pintura o otra cualquiera cosa fuere de mucha importancia, se pongan edictos en las partes, donde pareciere a nuestro Vicario general para que los oficiales puedan acudir y se dé al más perito y diestro, y el que hiciere más comodidad a la iglesia*»[3].

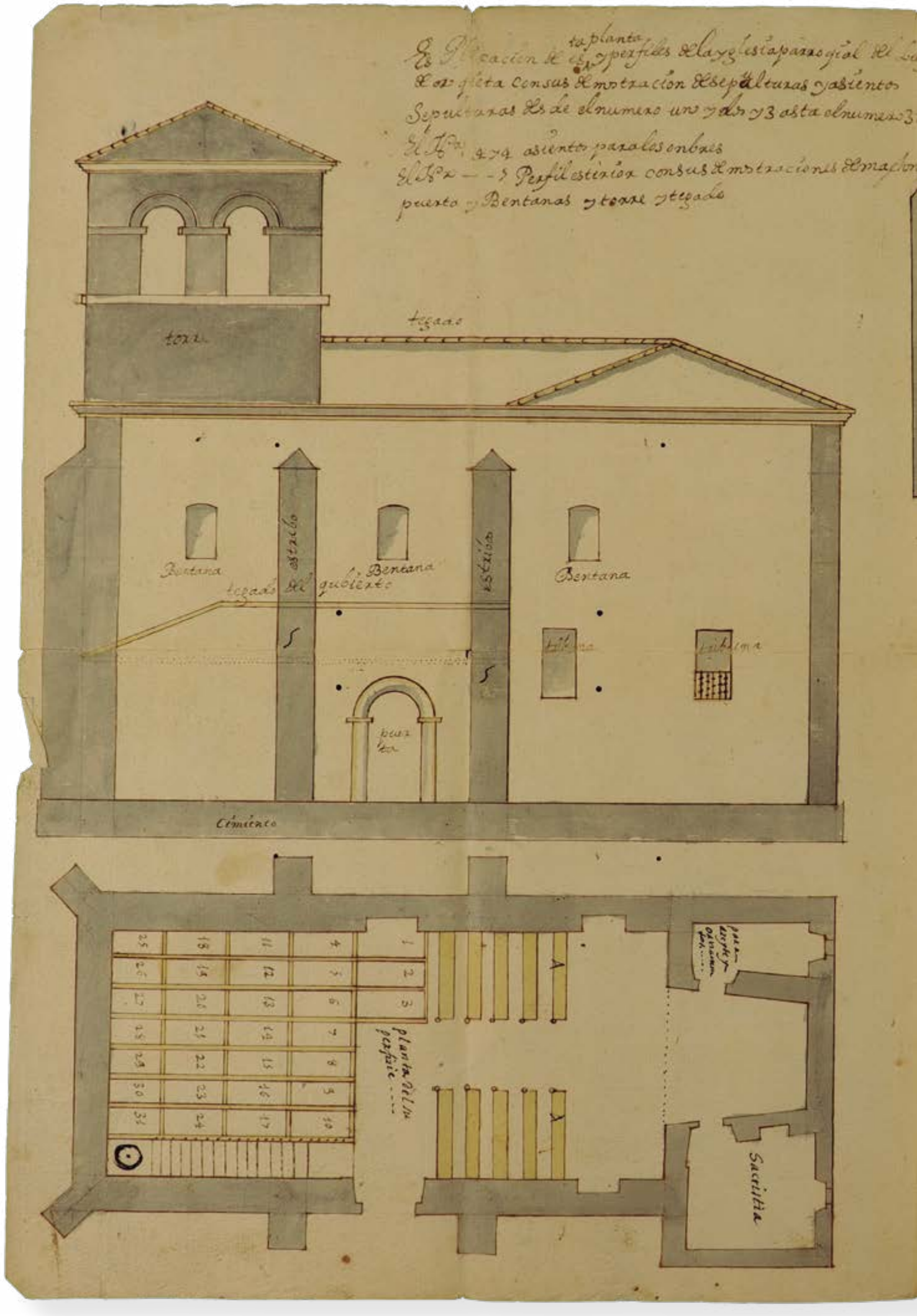
Para la realización del retablo de la parroquia de San Juan de Estella, en pleno siglo del Renacimiento, contamos con una riquísima documentación, publicada por J. E. Uranga, por la que se infiere que no sólo hubo una subasta de la obra, sino que hubo una especie de exposición de los proyectos o trazas para que los propios feligreses determinasen lo que

PROYECTO DE FACHADA PARA LA INCLUSA DE PAMPLONA.
José Nagusía y Pedro Manuel Ugartemendía. Archivo Real y General de Navarra [pp. 16-17].

1. Goñi Gaztambide, J., «Nuevos documentos sobre la catedral de Pamplona», *Príncipe de* Viana, núms. 52-53 (1955) pp. 134-135.

2. García Gainza, M. C., *La escultura romanista en Navarra. Discípulos y seguidores de Juan de Anchieta*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 1986, pp. 37-39.

3. Rojas y Sandoval, B., *Constituciones Synodales del obispado de Pamplona*, Pamplona, Thomas Porralis, 1591, fol. 123.



PLANTA Y ALZADO PARA LA REFORMA DE LA PARROQUIAL DE OROQUIETA EN EL SIGLO XVIII.
Archivo Real y General de Navarra.

Perfil esterior que mira al norte

Bobeda

cornisso

cero

arco Alcoz

guberte

cimiente

2 4 6 8 10
1 3 5 7 9

20

30

40

Pies= nabarros=

torre

Perfil esterior y interior que mira al norte

Bobedas

Balcon Alcoz

Pu[illegible] pito

nicho

nicho

cimiente

más les gustaba. El texto, fechado en la ciudad del Ega, el 13 de abril de 1563 dice textualmente que tras el pregón para que asistiesen cuantos parroquianos deseasen acudir, se juntaron «*los procuradores y diputados y otros muchos vecinos y parroquianos... a ver las trazas del retablo de la capilla mayor de la dicha iglesia... y así vinieron con sus trazas y otros oficiales que son Andrés de Araoz, estante en Genevilla, Juan de Ayala residente en Zúñiga, Francisco Jiménez, vecino de Viana y Juan Martín, residente en los Arcos, Pedro de Troas, Juan de Imbert, maestre Pedro de Gabiria, Pedro de la Torre y su criado, las cuales trazas quedaron en poder de los dichos procuradores señaladas de la mano de mi el notario infrascrito...*»[4].

El retablo de San Francisco de Asís, encargado por fray Francisco Jaureguízar, monje del monasterio de Fitero, al pintor Miguel de Magallón, en 1571, del que conocemos el diseño[5], parece que nunca fue ejecutado, a juzgar por otras fuentes documentales de la citada abadía, por lo que no dejó de ser algo proyectado y soñado. Entre los dibujos proyectados y no ejecutados, a fines del siglo XVI, ya en el cambio de siglo, hemos de citar el facistol para el coro alto del monasterio de Fitero[6], estudiado en este libro por Jesús Criado, así como el bello diseño de la planta de la parroquial de Ablitas[7], del que nos da cuenta Mª José Tarifa.

Veamos algunos ejemplos del siglo XVII. En 1655 residía en Tudela, el maestro Pedro Domínguez y el 28 de noviembre se hizo cargo del retablo de la Virgen de Misericordia de la desaparecida parroquial de San Jorge, comprometiéndose a finalizarlo en el plazo de un año por la cantidad de 100 ducados, que aportaba para su completa financiación el Señor de Fontellas. La elección entre diferentes trazas corrió a cargo del vicario de la parroquia don Juan de Legasa y de don Jaime de Tornamira, como procurador del licenciado don Miguel de Lerma, abogado de las Audiencias Reales de Navarra[8]. Este procedimiento debió ser muy usual, aunque los documentos no sean siempre tan explícitos. A veces se delegaba en persona entendida o de amistad del promotor. Así ocurrió, en 1753, con el desaparecido retablo mayor de Ezcay, contratado por José Ferrer, José Jiménez y José Huici, bajo el patrocinio de doña María Joaquina de Monreal y Ezcay, marquesa de Castelfuerte. Junto a sus sucesores intervino en las diligencias y elección de la traza más oportuna don Isidoro Gil de Jaz, miembro que había sido del Consejo Real de Navarra y entonces regente en la Audiencia de Oviedo[9]. Obviamente, si el documento trata de la traza más oportuna, es porque se habían barajado otras, que quedaron sobre el papel.

Dado el carácter de dibujo de los proyectos, propiamente dicho, y su fácil envío, aquellos promotores y mecenas, que sabían de la importancia de un buen modelo y tenían las ideas claras sobre sus preferencias estéticas, no dudaron en proporcionar las trazas o sugerir de dónde se podían conseguir con facilidad. Un buen ejemplo, al respecto, nos lo proporciona el proceso de los prolegómenos de la construcción del retablo de la desaparecida tudelana parroquia de San Jorge, en 1657, cuando se encargó a Francisco Gurrea Casado su retablo mayor[10], siguiendo la traza de José Domínguez. En aquella ocasión el mecenas fue don Miguel Antonio Francés de Urrigoiti y Lerma, arcediano de La Seo de Zaragoza y de noble estirpe tudelana, que había levantado y dotado, en nombre propio y en el de su hermano, en 1657 la capilla mayor y el retablo de la iglesia del convento de San Pablo de Zaragoza, por ser patronato de los Francés de Urrutigoiti[11], entre cuyos miembros se encontraba su hermano don Diego Antonio, deán de Tarazona y obispo de Barbastro y Teruel[12]. Por una carta autógrafa de don Miguel, datada en Zaragoza a fines de agosto de 1657, sabemos que había firmado un compromiso obligándose a contribuir espléndidamente a los gastos del retablo nuevo del citado templo tudelano, para el que los parroquianos tenían ya recogidos 100 ducados. El generoso mecenas llegó a insinuar que no le importaría pagarlo enteramente y afirma que había visto el proyecto y deseaba que el modelo fuese el de San Pedro de Zaragoza. Dice, asimismo, haber visto la traza hecha por José Domínguez e insinúa que si la ofrece barata se le compre, de lo contrario le resultaría fácil «*enviar la misma de San Pedro y todas las que fueren menester echas por su mismo maestro que es quien a trabajado para mí el retablo de la merced*». El maestro al que alude Urrigoiti debió ser, con gran probabilidad, el famoso arquitecto y escultor Francisco Franco, autor del retablo mayor de la Merced[13], aunque por aquellas fechas otro arquitecto, José Fermín Alonso, levantaba los dos colaterales del citado convento por encargo del mismo benefactor. Todos esos retablos llevaban columnas salomónicas, que fueron los soportes que se eligieron para el retablo de San Jorge de Tudela, siendo de las primeras que se documentan en un retablo navarro, en evidente relación con retablos aragoneses del momento. Las primeras se acababan de utilizar en el retablo de la capilla de los Egüés de la colegiata tudelana, en 1654, contratado con Francisco Gurrea por don Diego de Egüés y Beaumont, caballero de Santiago, almirante de los navíos que socorrieron a Nápoles en 1647, mayordomo de don Juan de Austria y capitán general del reino de Nueva Granada[14].

Sabemos por la documentación que, en ocasiones, se solicitaban por parte de las instituciones promotoras varias trazas dibujadas para elegir posteriormente una. Los patronatos de las iglesias de muchos pueblos tenían ordinariamente la palabra a la hora de realizar la deliberación. Así ocurrió en el caso del retablo mayor de Larraga, en 1696, en que se llamó a algunos maestros para que entendiesen y emitiesen su juicio sobre la disposición del nuevo retablo que se pensaba construir. Para ello llegaron hasta Larraga, por una parte, Rafael Díaz de Jáuregui y Simón de Iroz desde Villava y, por otra, Fermín de Ansorena desde Estella. Los dos primeros hicieron una traza y elaboraron un amplio condicionado que estaba listo para el 5 de agosto de aquel año, mientras el maestro estellés realizaba asimismo otro diseño. A fines de dicho mes, tuvo lugar un remate de candela para la adjudicación del retablo. Previamente se habían fijado carteles anunciando la subasta en las cabezas de merindad y otras partes. Paralelamente, o unos días antes, se tasaron las dos trazas presentadas,

4. Uranga Galdiano, J. E., *Retablos navarros del Renacimiento*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1947, p. 45.

5. Echeverría Goñi, P. L., «Dibujo para el retablo de San Francisco de Asís», en R. Fernández Gracia (coord.), *Fitero: el legado de un monasterio*, Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2007, pp. 246-247; y «Traza para un retablo de San Francisco en el monasterio de Fitero», *El dibujo en el proceso creativo de las artes. Trazas y diseños navarros 1500-1800*, Pamplona, Universidad de Navarra – Fundación Fuentes-Dutor y Fundación Gondra Barandiarán, 2023, pp. 178-179.

6. Tarifa Castilla, Mª J., «Dos diseños para el facistol del coro», en R. Fernández Gracia (coord.), *Fitero: el legado de un monasterio*, Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2007, pp. 250-251; y Criado Mainar, J., «Dos propuestas para la realización del facistol del coro del monasterio de Fitero», *El dibujo en el proceso creativo de las artes...*, *op. cit.*, pp. 434-435.

7. Tarifa Castilla, Mª. J., «Propuesta de ampliación de la parroquia de Santa María Magdalena de Ablitas », *El dibujo en el proceso creativo de las artes...*, *op. cit.*, pp. 160-161.

8. Archivo Municipal de Tudela. Protocolos Notariales, Tudela. Domingo de Gurpegui, 1655, Concierto del retablo de la Virgen de Misericordia.

9. Archivo Real y General de Navarra. Protocolos Notariales, Pamplona, Andrés de Cartagena, 1753. Convenios del retablo de Ezcay.

10. Fernández Gracia, R., *El retablo barroco en Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2003, pp. 71 y 185.

11. González Hernández, V., «La Orden de la Merced en el siglo XVII zaragozano. Construcción de la Iglesia y el cuarto nuevo del convento de San Lázaro», *El arte Barroco en Aragón. Actas del III Coloquio de Arte Aragonés*. Huesca, 1983. Huesca, 1985, pp. 68-70.

12. García García, A., «Francés de Urrutigoiti y Lerma, Diego Antonio», *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, vol. II, Madrid, CSIC, 1972, p. 955.

13. Bruñen Ibañez, A. I.; Calvo Comín, M. L. y Senac Rubio, M. B., *Las artes en Zaragoza en el tercer cuarto del siglo XVII*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1987, p. 203.

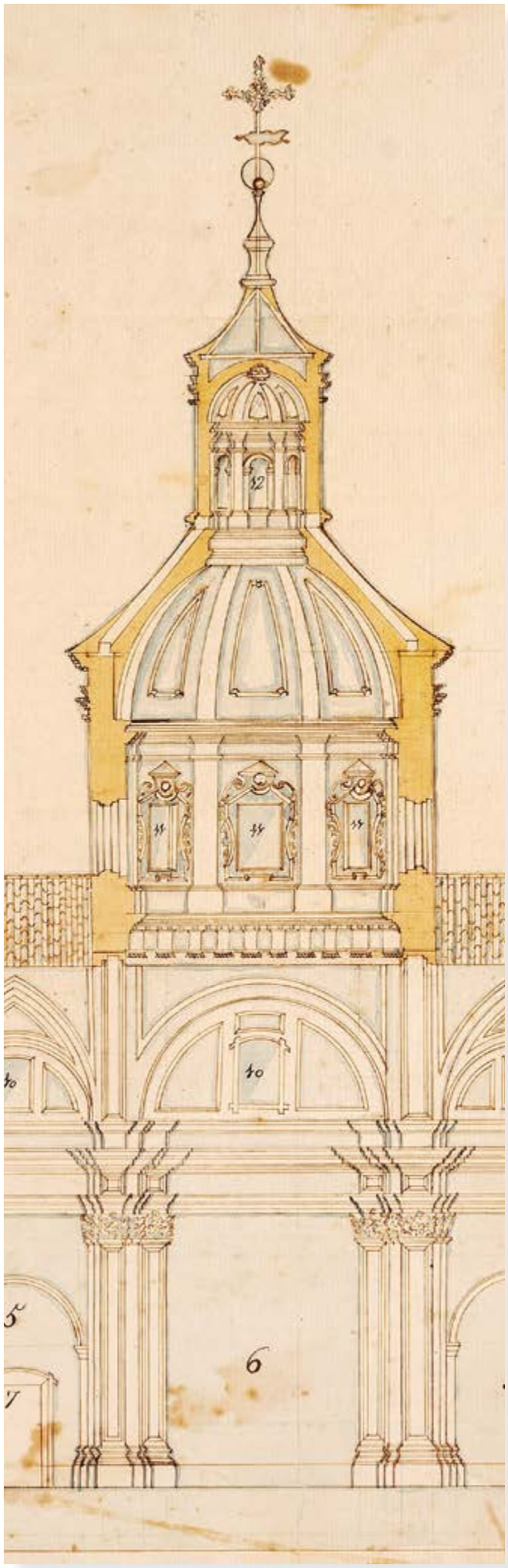
14. García Paredes, A., «La herencia de los Egüés», *Diario de Noticias. Noticias de la Ribera*, 29 de septiembre de 2001, pp. X-XI.

labor que se encomendó a Vicente López Frías y José Echeverría, maestros nombrados por sus autores, la parroquia y Fermín de Larráinzar que, como adjudicatario, debía pagar una de ellas. La de los maestros de Villava se tasó en 300 reales y la de Ansorena, en 200. Rafael Díaz de Jáuregui se sintió agraviado por el precio que se daba a su labor y la de su compañero Simón de Iroz y comunicó que no consentía en aquello, quizás porque no se le adjudicó el retablo como posiblemente esperaban[15].

La elaboración de la traza por maestros que no se quedaban con la adjudicación de la obra sucedía con bastante asiduidad. En tales casos, la cantidad que importaba el diseño se satisfacía a su autor por mitades, entre la institución o persona que encargaba la obra y el maestro que la contrataba, aunque no faltan tampoco ejemplos en que una de las dos partes contratantes se hacía cargo de abonar el importe al maestro que dibujaba el diseño. Los ejemplos de trazas encargadas a unos maestros que luego son ejecutadas por otros que se adjudican las obras, por remates de candela u otros procedimientos, son muchísimos. Así, Juan Ángel Nagusía hizo para la parroquia de San Juan de Estella hacia 1709 una traza para los colaterales de San Bernardo y Santo Tomás, obras que realizaría Lucas de Mena[16]. El propio Nagusía junto a José González de Araya, Manuel Adán y Mateo Ruiz de Galarreta se comprometían con el abad de la parroquial de Azcona don Miguel de Yábar, en 1713 para la realización del retablo mayor de la basílica de Nuestra Señora de Mendigaña, siguiendo la traza hecha por Mateo Ruiz de Galarreta, artista de la generación del propio Nagusía y que por entonces contaba con unos treinta y dos años. El mismo Juan Angel Nagusía preparó en 1734, por orden de los responsables de la parroquia de San Miguel de Estella, unas trazas y el condicionado para su retablo mayor, obra que tampoco se le adjudicaría a él en el remate de candela, pese a que la pretendió[17].

En muchas ocasiones la traza contenía dos soluciones posibles, una a la izquierda y otra a la derecha, partidas ambas por una línea recta, para dar posibilidad a los promotores de los retablos o de otro tipo de obras, como una fachada o la caja de un órgano, de elegir una u otra. A la hora de hacer el contrato, las diferentes capítulas se repasaban a la vista del diseño y se hacían matizaciones o reformas para añadir o eliminar decoración o sustituir el tipo de soportes. En la mayor parte de los casos, el dibujo de la traza quedaba en poder de los maestros para que se gobernasen por ella mientras hacían el retablo. En algunas ocasiones, el notario la cosió al protocolo del contrato o de la tasación, mientras que, en otras, sabemos que fueron los comitentes quienes se quedaron con ella o con la mitad de la misma, para tomarse seguridades sobre la ejecución de las obras.

La todopoderosa cofradía de San Gregorio Ostiense barajó varias opciones para su ampliación a mediados del siglo XVIII, con planes en sintonía con el Barroco más internacional. En 1758 llegaban los planos del afamado carmelita descalzo fray José de San Juan de la Cruz, residente entonces en Logroño, José Marzal y Gil de Tudela y el maestro del colegio de Loyola Fernando Agoiz. El plan elegido fue el del

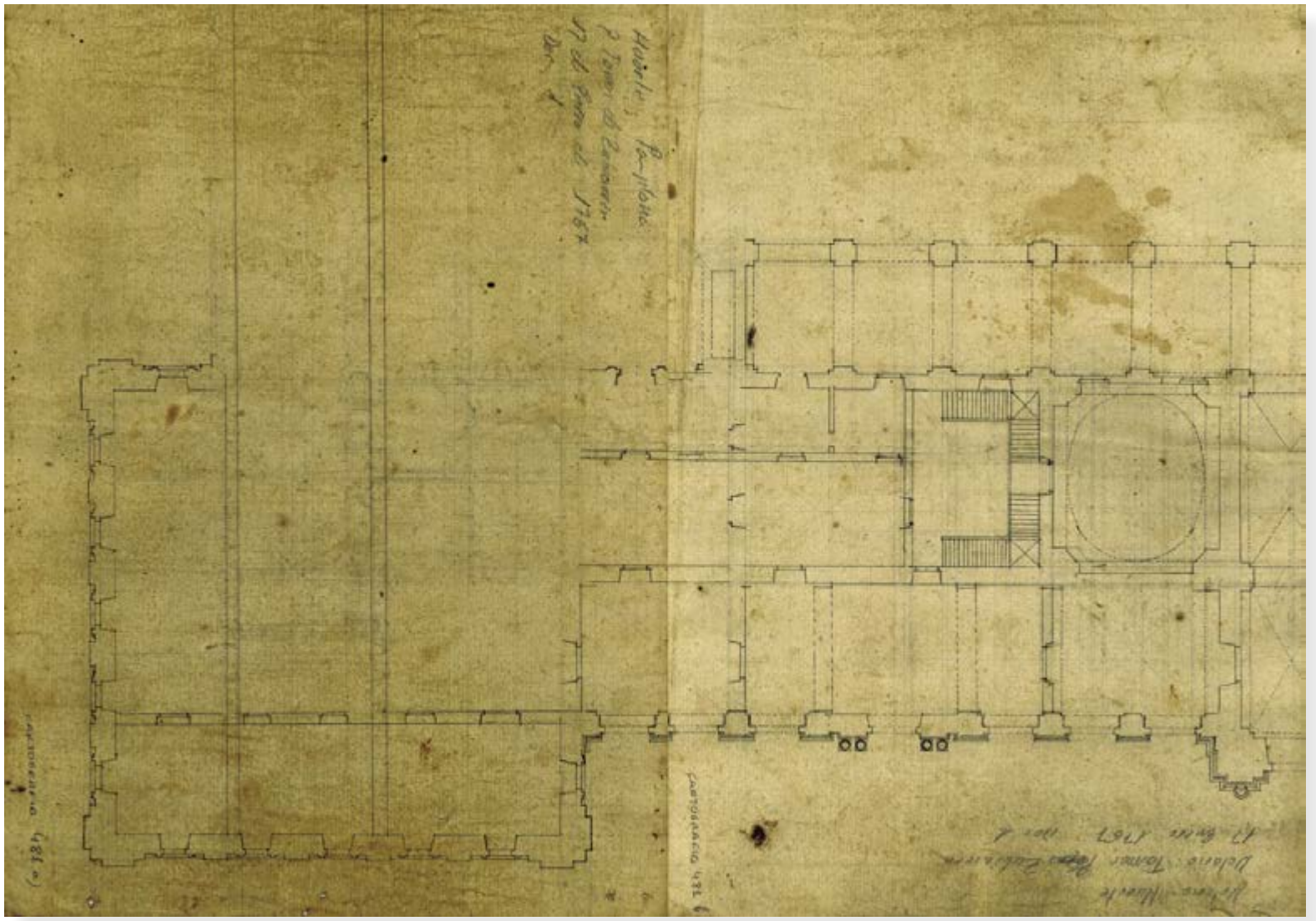


DETALLE DE LA SECCIÓN PARA LA CAPILLA DE SAN FERMÍN.
Martín de Lasorda y Simón de Larrondo, 1759. Archivo Municipal de Pamplona.

15. Fernández Gracia, R., *El retablo barroco en Navarra...*, *op. cit*, pp. 70 y 324-325.

16. Goñi Gaztambide, J, *Historia eclesiástica de Estella I. Parroquias, iglesias y capillas reales*, Pamplona Gobierno de Navarra, 1994, p. 856.

17. Fernández Gracia, R., *El retablo barroco en Navarra...*, *op. cit.*, p. 441.



PLANTA DE EDIFICIO.
Juan Lorenzo Catalán, a. 1767. Archivo Real y General de Navarra.

fraile descalzo, consistente en una cabecera y brazos del crucero formando un trilóbulo, que se cubren por casquetes y gran cúpula sobre tambor en el espacio del crucero. Es una lástima que no conozcamos los proyectos desechados de aquellos maestros que presentaron sus opciones para llevarlas a cabo.

LA ELECCIÓN POR PARTE DE LOS AYUNTAMIENTOS

A modo de ejemplo, podemos fijarnos en la actuación del ayuntamiento de Pamplona en relación tanto con la capilla de San Fermín, de la que ejercía el patronato, como de la casa consistorial, proyecto mimado de la ciudad, por lo que de imagen suya proyectaba.

Para la puesta en marcha de la capilla de San Fermín llegaron a Pamplona un fraile dominico de Zaragoza, fray Juan de Alegría, el afamado Santiago Raón desde Calahorra y el arquitecto guipuzcoano Martín de Zaldúa desde el colegio de Loyola[18]. Se dieron cita, por tanto, en este proyecto maestros de las tres regiones limítrofes con Navarra: Guipúzcoa, Zaragoza y La Rioja, las tres con un rico arte barroco, tras desechar otro plan anterior elaborado por el ingeniero militar Hércules Torelli y Juan Antonio San Juan. Las obras duraron desde 1696 hasta 1717, pero no se han conservados los planos y opciones de los maestros citados.

En ocasiones excepcionales sabemos que las trazas salieron fuera del reino para que prestigiosos maestros dieran su parecer o modificasen aquello que pareciese conveniente, como ocurrió al acometer la construcción del tabernáculo del patrón San Fermín. Durante el verano de 1714 varios maestros habían realizado trazas para el citado baldaquino, siendo elegida la elaborada por Sebastián de Lecuona, arquitecto guipuzcoano muy prestigioso. Según podemos leer en un pleito que este arquitecto interpuso en el Real Consejo, él mismo se había trasladado a Pamplona, elaborando un proyecto que fue el más exitoso. Como quiera que en Madrid los miembros de la Obrería de San Lorenzo tenían conocidos en la Real Congregación de San Fermín de los Navarros, se remitió a la villa y corte el citado proyecto, en donde unos maestros que la documentación no cita lo examinaron e hicieron algunas precisiones. Lecuona y Fermín de Larrainzar pretendieron que se les adjudicase la obra, pero la Obrería argumentó que, de haberse seguido el proyecto del guipuzcoano, hubiese sido en perjuicio de la obra, como lo

18. Molins Mugueta, J. L., *Capilla de San Fermín en la iglesia de San Lorenzo de Pamplona*, Pamplona, Príncipe de Viana-Ayuntamiento, 1974, pp. 18 y ss. y *La capilla de San Fermín en la pamplonesa iglesia parroquial de San Lorenzo*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2020, pp. 47 y ss.

mostraba la declaración que habían realizado José de San Juan y Juan Bautista de Suso «*maestros que la hallaron defectuosa en las medidas y adornos y su idea y por esto de orden del Consejo la a vuelto a formar Juan José de San Juan con diferentes y diversas medidas y adornos y disposición en que se han seguido nuevos gastos y retraso en la ejecución de la obra que se está ejecutando*». Del texto del condicionado de 1714 para realizar este último se desprende que el proyecto fue de inspiración madrileña[19], pudiéndose adivinar entre aquellos maestros de la Villa y Corte a José Benito Churriguera, que por entonces se ocupaba de importantes proyectos, y Teodoro de Ardemans, autor de notables túmulos en aquella época, cuya opinión se pidió desde el Regimiento pamplonés en relación con la fuente de la Taconera, en 1724[20]. Ambos artistas conocían la tipología del retablo-baldaquino ensayada en numerosas ocasiones en Madrid[21].

Para la más suntuosa de todas las peanas de plata realizadas en Navarra, la del copatrono San Fermín[22], también hubo, como cabría esperar, diversos modelos. Su realización corrió a cargo del platero pamplonés Antonio Ripando, en 1736, aunque su diseño fue obra de Carlos Casanova. La historia del proyecto comenzó el 12 de octubre de 1735, cuando el ayuntamiento de la capital navarra advirtió que, entre el dinero perteneciente a la capilla del santo, había unos 2.800 pesos, procedentes de las dádivas del virrey don José Armendáriz. Los regidores estimaron que «*lo que más precisa hacerse en la capilla del Glorioso Santo Patrón para su mayor ornato es la peana de plata del santo... sacándose para ello el diseño o diseños que fueren necesarios*». En noviembre de 1735, las autoridades municipales aceptaron el ofrecimiento de Carlos Casanova, entonces residente en Pamplona para hacer la «*traza o modelo*» y, en su caso, también la pieza. A los pocos días, ya en diciembre del mismo año, los plateros pamploneses Juan Antonio Hernández y José de Yábar, enterados de que Casanova había presentado proyecto, se ofrecieron a hacer la peana con el mismo u otros dibujos que ellos habían elaborado, poniendo por plazo el mes de junio de 1736 y otras condiciones de peso y ornato. Casanova contestó con otro memorial, concretando algunos aspectos relativos al grosor de la plata, que sería distinto en las diferentes partes de la pieza, en razón de su ubicación y de tener que incorporar el ornato de bichas, chicotes, fruteros y tarjetas. Los orfebres pamploneses presentaron dos fiadores y Casanova hizo lo propio con otros dos: el veedor de obras del obispado Juan Antonio San Juan y el escribano Joaquín Serrano, tasador de los Tribunales Reales.

En aquel estado del procedimiento, entró en escena el gremio pamplonés de plateros, argumentando que nadie podía hacer obras de aquel tipo si no estaba examinado, conforme a las ordenanzas vigentes. Al final, la pieza fue adjudicada, o al menos la cobró Antonio Ripando, ascendiendo su coste a 31.481 reales. Así consta en acta municipal de 28 de julio de 1736, en que se afirma que se hizo con el modelo de Casanova y la ejecución de Ripando, con los fondos que el marqués de Castelfuerte recogió en tierras de Perú para el culto de san Fermín. También se advierte que, aunque se eligió la traza del aragonés, se acordó poder añadir o quitar ornatos a gusto del ayuntamiento, como se hizo con algunos chicotes del remate y otros detalles. El reconocimiento de la pieza lo hizo, el 12 de julio de 1736, el orfebre Manuel de Osma.

Por lo que respecta a la construcción de la casa consistorial de Pamplona, la documentación deja bien patente que fue el regimiento municipal de Pamplona el que se responsabilizó de la construcción del nuevo edificio. En todo momento la corporación se reservó toda decisión, solicitando y recibiendo consejos, informes y declaraciones tanto de los superintendentes nombrados al efecto, como de los diferentes maestros. Por la misma razón, velaron por el cumplimiento de las escrituras. Todo lo relacionado, especialmente, con la fachada, pasó por el parecer y resolución de los regidores[23].

Si los regidores pamploneses se preocuparon de la obtención de diferentes proyectos para la capilla de San Fermín con la firma de otros tantos maestros, no quedaron a la zaga los de Tudela para la capilla de su patrona Santa Ana, erigida entre 1712 y 1725. Las investigaciones hasta el día de hoy presentan datos y noticias diversas que afectan a la construcción propiamente dicha, abastecimiento de materiales y promoción en cada una de las fases de su fábrica. Hace unos años propusimos como el arquitecto de sus trazas al carmelita descalzo fray Bernardo de San José[24]. Lo que no podemos perder de vista es el hecho de que el regimiento tudelano quiso quedar por todo lo alto, en unos momentos en que la capilla de San Fermín (1696-1717) estaba a punto de inaugurarse. De hecho, el acuerdo municipal para su erección afirma claramente que se trataba de levantar la «*capilla más ostentosa que puede haber en toda la comarca*». Para ello debieron solicitar, sin duda varios proyectos, algo que hemos podido documentar a través de las diligencias procesales de un pleito incoado en 1712 por la ciudad contra el fiscal por ciertas cantidades que se debían librar para la construcción de la capilla. En una de las declaraciones con los argumentarios del regimiento, se afirma que se había «*ideado por maestros artífices de la mayor aprobación*» para que quedase con la magnificencia y suntuosidad que se deseaba[25]. Queda claro que para la elección y realización de las trazas hubo varios capaces, algunos seguramente de fuera de la ciudad. Sus nombres y sus planes quedan, de momento, en el anonimato.

UN FRUSTRADO PROYECTO EDITORIAL DEL REINO

La edición de los *Anales de Navarra* de 1766, con grabados de sus grandes pasajes históricos, estuvo precedida de otra malograda y destruida por la falta de fidelidad al texto original de los jesuitas Pedro de Moret y Francisco de Alesón. Sin embargo, desde el punto de vista de las imágenes, fue muy importante por contener una serie grabada de todos los reyes privativos pamploneses y navarros, en una recreación de los mismos, con sus emblemas he-

19. Fernández Gracia, R., *El retablo barroco en Navarra...*, *op. cit.*, pp. 347-348.

20. Archivo Municipal de Pamplona. Libro de Consultas núm. 29, 1719-1724, fols. 333-335.

21. Bonet Correa, A., «El túmulo de Herrera Barnuevo y los retablos-baldaquinos del Barroco español», *Archivo Español de Arte* núm. 136 (1961), pp. 285 y ss.

22. Fernández Gracia, R., «Pareja de diseños para la peana de San Fermín», *El dibujo en el proceso creativo de las artes...*, *op. cit.*, pp. 510 y 511 y «Cómo se proyectó la peana de plata de San Fermín», *Diario de Navarra*, 7 de julio de 2024, p. 66.

23. Garralda Arizcun, J. F., «El Ayuntamiento de Pamplona y la construcción de la Casa Consistorial de Pamplona del siglo XVIII (1751-1760)», *Príncipe de Viana*, núm. 182 (1987), pp. 872-873; Molins Mugueta, J. L., «Trazas y dibujos de la antigua Casa Consistorial de Pamplona», *Pulchrum. Scripta Varia in honorem M. Concepción García Gaínza*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2011, pp. 555-567; y Hueso Pérez, A., «La construcción de la casa consistorial de Pamplona», *El dibujo en el proceso creativo de las artes...*, *op. cit.*, pp. 304-313.

24. Echeverría Goñi, P. y Fernández Gracia, R., «Arquitectura religiosa de los siglos XVI al XVIII en Navarra», *Ibaiak eta Aranak. Guía del Patrimonio histórico-artístico y paisajístico*, vol. VIII, San Sebastián, Etor, 1991, p. 209.

25. Archivo Real y General de Navarra. Tribunales Reales, proceso núm. 108452.



GRABADO DE SANCHO EL FUERTE.
Antonio Navaz, para la edición frustrada de 1757 de los *Anales* de Navarra. Colección particular.

ráldicos y alusiones a los hechos más importantes de su reinado. La citada edición destruida en 1757 tuvo su origen en 1750, cuando el impresor y editor Miguel Antonio Domech propuso a la Diputación del Reino la reedición de los *Anales*. Al año siguiente se firmó un primer acuerdo y en 1752 el convenio definitivo. Sin embargo, en abril de 1755 el mismo Domech presentó un memorial junto a un grabado de Sancho el Fuerte para que el proyecto editorial se enriqueciese con cuarenta y cuatro estampas correspondientes a los monarcas navarros, lo que supondría un coste de 1.500 pesos. Sin duda, Domech se había visto influenciado por ricas ediciones que pudo contemplar en sus viajes o en su propio establecimiento[26]. Como estudió Javier Itúrbide, Miguel Antonio Domech fue audaz impresor, mercader de libros, hombre culto, políglota y erudito, que acabó ennoblecido con una ejecutoria de nobleza a su favor. Con su cultura, sin duda, consideró la idea de ilustrar la edición de los *Anales* con retratos de los reyes, al modo de lo que venían haciendo distintas monarquías europeas desde el siglo XVI. Entre los libros de monarcas y notables con retratos en Europa, podemos mencionar: *Austriacae Gentis Imagines* de Gaspar de Oselle (Insbruck, 1569); la obra de Paolo Giovio *Elogia Virorum bellica virtute ilustrium* (Basilea, 1575); los *Pourtraits et vies des hommes illustres* de André Thevet (París 1584); *Ducum Brabantiae* Chronica de A. Barlandi (Amberes, 1600), o las *Effigies imperatorum Austricae stirpis* (Harlem, 1644). Al respecto, recuerda F. Haskell cómo, a lo largo del siglo XVII, salieron de las imprentas de la mayor parte de los países europeos colecciones de grabados de papas, cardenales, soldados, hombres de Estado, poetas y científicos, tanto de épocas pasadas como de aquella centuria, dirigidas a un público que obtenía de aquellas ediciones gran parte de sus impresiones del pasado.

De aquel proyecto se han conservado varias planchas calcográficas, realizadas por el grabador en el que recayó el encargo, el aragonés José Lamarca, bien conocido en Aragón por numerosas estampas devocionales[27]. Su carácter excepcional nos ha llevado a reproducirlas en el correspondiente lugar de este libro.

SOÑADO, REALIZADO Y RIFADO: LOS PROYECTOS DE LOS PLATEROS PAMPLONESES

En el caso de las artes suntuarias, los dibujos del libro de los exámenes de los plateros, conservado en el Archivo Municipal de Pamplona[28], pudieran llevarnos a equívoco y pensar que fueron piezas que quedaron en el proyecto. Si embargo, las ordenanzas de 1743 dejan bien claro que una vez aprobado el dibujo por el gremio, «*se le llamará al pretendiente y se le dará noticia a la aprobación del dibujo, el que ha de reducirlo a pieza, en oro o plata, trabajándola por su mano en la misma forma y dibujo, encargándole al mismo tiempo, se esmere en su habilidad en la formación de la pieza para que se consiga la mayor perfección del arte, cuya pieza así hecha igualmente se presentará a toda la hermandad y del mismo modo se pasará a reconocer si está o no perfectamente ejecutada..., teniendo presente los hermanos, como se ha dicho el dibujo*»[29]. Los materiales para la realización de la pieza los aportaba la hermandad, que se beneficiaba porque se ponía a la venta pública. Este último dato hace que no podamos considerar esos proyectos como protagonistas de esta monografía, si bien, entrarían de pleno en las obras desaparecidas, ya que no se localizan materialmente como piezas tangibles.

En cualquier caso, siempre es conveniente tenerlos en cuenta, porque si muchas de las tipologías que se repiten en el citado libro, tienen su paralelismo con otras que se han conservado materialmente, existen otras, especialmente las de tipo civil, que nos ilustran sobre los usos y modos de trabajar en los talleres pamploneses de fines del siglo XVII y el siglo siguiente.

UN CASO HARTO ILUSTRATIVO DEL SIGLO XVIII CON TRES OPCIONES: EL RETABLO DE LA VIRGEN DEL CAMINO

Otra ocasión especial en el mismo sentido, fue el momento en que la Obrería de la parroquia de San Saturnino de Pamplona decidió encargar el nuevo retablo para la capilla nueva de la Virgen del Camino. Con tal motivo solicitaron diseños al aragonés José Ramírez y al guipuzcoano Tomás de Jáuregui en 1766. Este último entregó su modelo, que fue valorado por José Pérez de Eulate y Martín de Somacoiz en 150 pesos. Al año siguiente, presentaron otros proyectos Juan Martín de Andrés y Fernando Martínez Corcín y en octubre los componentes de la Junta de la Obrería enviaron los tres diseños al presbítero navarro residente en Bilbao, don José Zay Lorda, que eligió la de Andrés, desechando la de Jáuregui por estar demasiado decorada y la de Martínez Corcín por lo contrario.

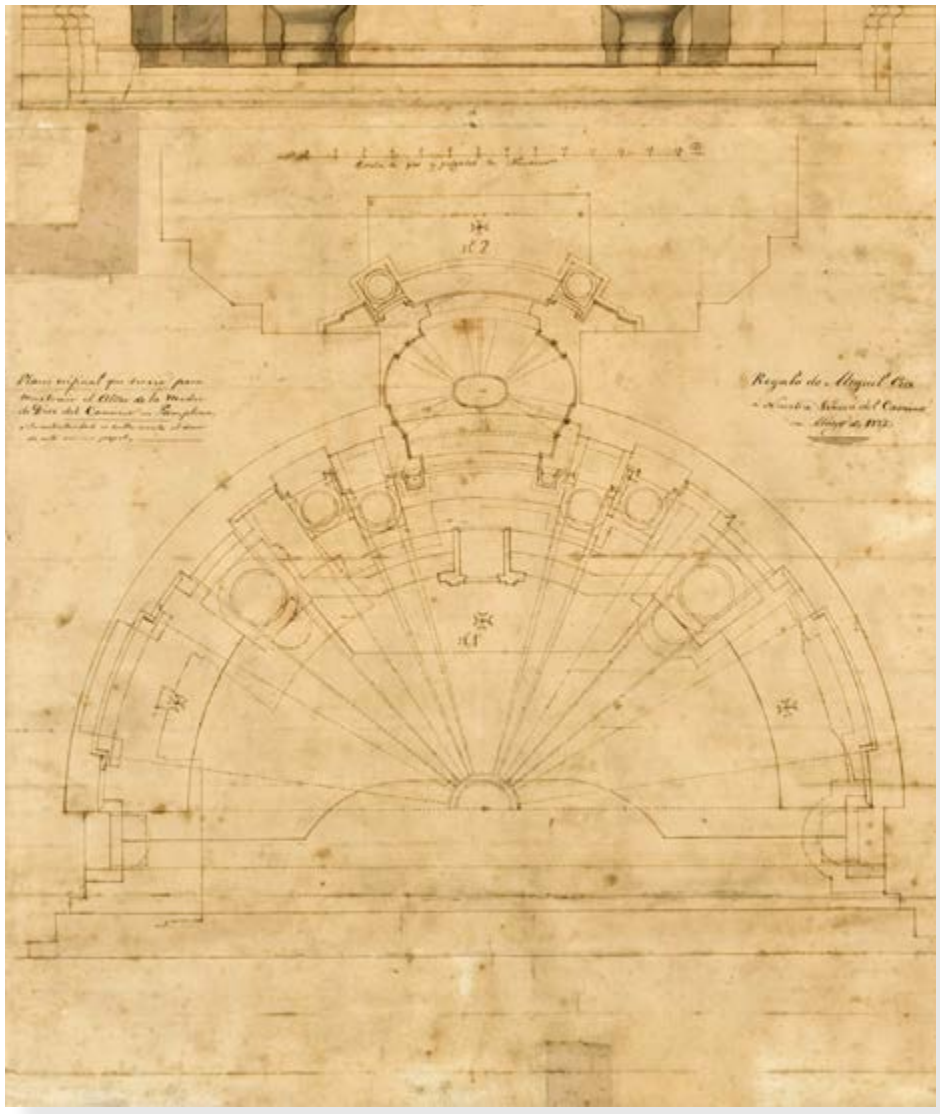
En el verano de 1767 el arquitecto de Pamplona Juan Martín Andrés se ofreció, de una parte, para hacer el retablo proyectado por Jáuregui en 4.000 pesos y por otra, a diseñar una nueva traza «*procurando dar gusto*». Por las mismas fechas se presentaron otras ofertas, como la de los arquitectos pamploneses Juan José de Echarri e Ignacio Aizpurúa y una traza nueva dibujada por Fernando Martínez Corcín de la localidad riojana de Alfaro. El 25 de octubre la Obrería quiso tomar una decisión sobre el modelo y decidió enviar los tres diseños, debidamente numerados –Jáuregui, Andrés y Martínez– al presbítero navarro residente en Bilbao don José Zay Lorda para que eligiese uno con el mayor recato, evitando así molestias y susceptibilidades. No resulta novedosa la intervención de Zay Lorda en empresas artísticas de la Pamplona del tercer cuarto del siglo XVIII, puesto que ya había trazado en 1755 nada menos que la fachada del ayuntamiento, una de las empresas arquitectónicas más importantes del siglo XVIII en la capital navarra. Su respuesta en relación con los proyectos no se hizo esperar y a finales del mismo mes de octubre remitió a la Obrería su contestación, inclinándose por la traza señalada con el número 2, que resultó ser la de Juan Martín Andrés.

26. Fernández Gracia, R., *Reges Navarrae. Imagines et Gesta. Dibujos y grabados para las ediciones ilustradas de los Anales de Navarra en el Siglo de las Luces*, Pamplona, Príncipe de Viana, 2002, pp. 47 y ss.; y Id., «Los retratos grabados y pintados», en R. Fernández Gracia (ed. y dir.), C. Jusué y P. Andueza (coords.), *La imagen visual de Navarra y sus gentes. Desde la Edad Media a los albores del siglo XX*, Pamplona, Universidad de Navarra – Fundación Fuentes Dutor, 2022, pp. 95-103.

27. Roy Sinusía, L., *El arte del grabado en Zaragoza durante los siglos XVIII y XIX*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2006, pp. 360-364.

28. García Gainza, M. C., *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1991.

29. *Ibid*, pp. 185-186.



DETALLE DE LA TRAZA ELEGIDA PARA EL RETABLO DE LA VIRGEN DEL CAMINO DE PAMPLONA,.
Juan Martín Andrés, 1767. Archivo Parroquial de San Saturnino de Pamplona.

Es muy ilustrativo analizar el criterio de Zay Lorda a la hora de elegir el proyecto, en unas fechas en que el Barroco tradicional y decorativo cedía posiciones ante las ideas de pureza arquitectónicas preconizadas por los maestros formados en torno a la Real Academia de San Fernando. En su resolución se inclinó por el plan que conciliaba la preponderancia de la arquitectura con leves toques decorativos, desechando tanto la traza de Jáuregui –más decorada–, como la de Martínez –más impregnada de academicismo depurado–. En definitiva, Zay Lorda debía de estar con las novedades de la estética del momento, pero no podía olvidar fácilmente su formación y conocimiento del Barroco más tradicional, propio de las décadas de 1740 y 1750. Por su excepcionalidad, vamos a copiar literalmente los párrafos escritos por el presbítero navarro, en los que en cierta medida se traslucen sus ideales artísticos:

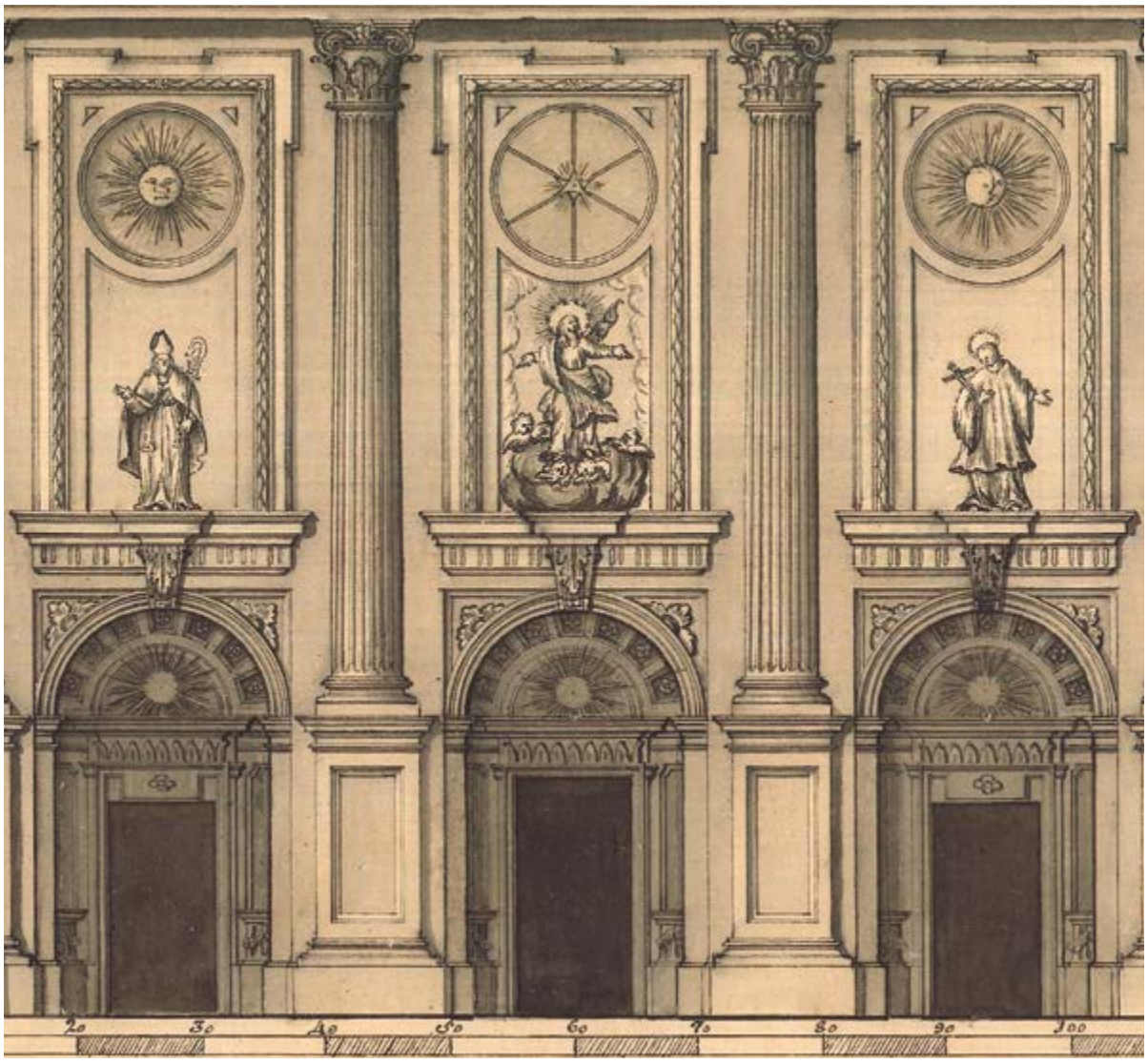
> *«El número 1.º es una arquitectura, bien fundada, y corpulenta, pero sobre ser muy costosa por los muchos cortes con que está adornada y figuras, no me parece que se lograría en ella el mejor lucimiento. Me ha parecido el coste que señala el que la ha trazado tan excesivo y aunque se le pagase una tercia parte menos en lo tocante a la arquitectura, y otra tercia parte en la escultura, sería su razonable precio; esto es siendo la materia de pino porque habiendo de ser de nogal solo se le podría bajar una cuarta parte.*
>
> *El de el número 2.º es una arquitectura bien terciada y con poco follaje si bien el que tiene es de gusto y en los puestos que le corresponden para que el dorado tenga lucimiento. Solo que son muchas las figuras y los angelotes que coloca en sus debidos parajes y como estos no los ejecute alguno de mucha habilidad, más podrán servir de nota que de lucimiento. El precio que da el autor mucho más se acerca a la razón aunque se deberá proporcionar según la materia y como sea de su cuenta arquitectura y escultura y tenga obras ejecutadas que se acrediten; en mi sentir es su trazado de mejor gusto porque ay muchos que delinean con mucho acierto y en la ejecución bastardean.*
>
> *El número 3.º está hecha según arte, pero no tiene los cortes que puedan contribuir al mayor lucimiento en medio de que esta muy buena. Pero, aunque la arquitectura sea bien ejecutada, sino tienen algunos agrados que la hermoseen, quedará tan desnuda que no merezca aplauso; y si los ornatos fuesen tantos enmañarán los campos, y molduras que dan alma y ser a la obra; y así se debe cuidar que en las obras que se han de dorar haya campos en la arquitectura que brillen y talla que acompañen a hermosearla»*[30].

Esta respuesta favorable al número 2 fue aceptada por la Obrería en junta del 15 de noviembre, haciendo constar que correspondía a Juan Martín Andrés, natural de la parroquia de San Saturnino, «*que, aunque de corta edad demuestra su habilidad como lo manifiesta el informe*». El paso siguiente era elegir un maestro para que llevase a cabo el proyecto y, desde el primer momento, el propio Juan Martín Andrés se ofreció a realizarlo por 5.000 pesos. En enero de 1768 se presentó un nuevo condicionado por el escultor y tallista Manuel Vicente García con algunos detalles técnicos agregando además un nuevo diseño para hacerlo en piedra, como la de las mesas de la sacristía de la catedral, con adornos de bronce dorado, por ser material más vistoso y más perpetuo que la madera. A partir de estos momentos se interrumpen, en los autos y resoluciones de la Obrería, los intentos de llevar a cabo el retablo, hasta el 31 de diciembre de 1770, fecha en la que se admitió definitivamente el plan de Andrés, desechando otros dos diseños de Juan Lorenzo Catalán para hacerlo en piedra, como era el deseo de los académicos y por orden del rey de 25 de noviembre de 1767, se había mandado, en aras a evitar desgracias acaecidas por los incendios de los retablos[31]. En cuanto al material, se eligió el pino coral de Aragón, teniendo en cuenta las indicaciones de diferentes carpinteros y entendidos en la materia.

Al concurso de adjudicación se habían presentado en enero de 1771 los memoriales de los escultores y arquitectos José de Muguiro, Lucas de Mena, José de Echarri, Ignacio Aizpurúa y Juan Martín Andrés, eligiéndose como más ventajosa la propuesta de este último, con el que se firmó la escritura el 1 de enero de 1771.

30. Molins Mugueta, J. L. y Fernández Gracia, R., «La capilla de Nuestra Señora del Camino», *La Virgen del Camino de Pamplona. IV Centenario de su aparición (1487-1997)*, Pamplona, Mutua de Pamplona, 1987, pp. 84-85 y Fernández Gracia, R., *El retablo barroco en Navarra...*, *op. cit.*, pp. 395-400.

31. Ramírez Martínez, J. M., *Los talleres barrocos de escultura en los límites de las provincias de Álava, Navarra y La Rioja*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1981, p. 63.



DETALLE DE FACHADA DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA.
Francisco de Ugartemendía, 1782. Archivo Catedral de Pamplona.

DON FELIPE GARCÍA DE SAMANIEGO, CANÓNIGO, ACADÉMICO Y HOMBRE CLAVE DE LA ILUSTRACIÓN: LA ELECCIÓN DEL PROYECTO DE LA FACHADA DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA

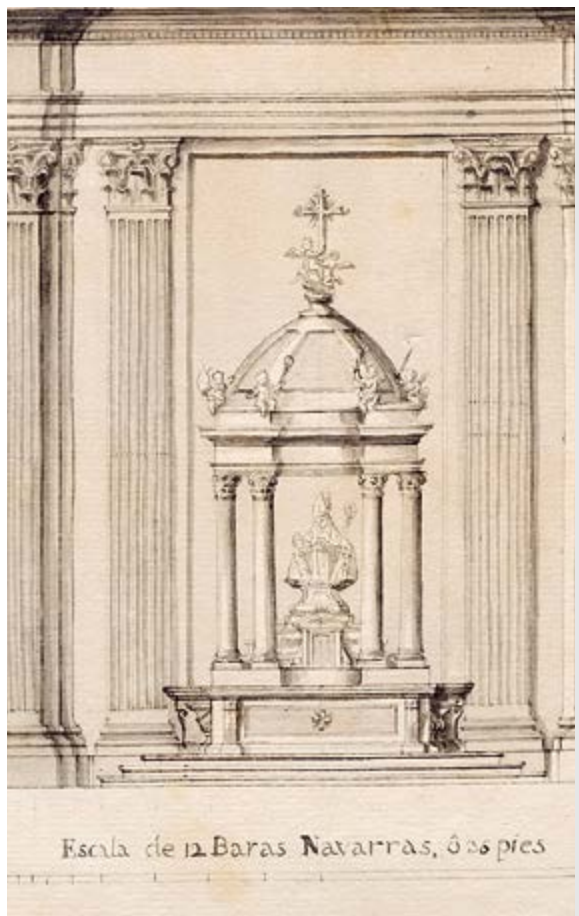
La idea para la construcción de un nuevo frontis catedralicio se retomó, con gran fuerza, en 1782 por uno de los prebendados de rentas más pingües, concretamente el arcediano de la Tabla, don Juan Miguel de Echenique, en atención al «*mayor ornato, lucimiento y majestad de la iglesia*». Sin embargo, el canónigo que se tomó el plan con todo empeño fue otro prebendado de la catedral de Pamplona, que había estado en Roma a mediados del siglo XVIII, y residía en Madrid, en donde mantenía contactos con círculos de la Real Academia de San Fernando, cuando se decidió la construcción del nuevo frontis. Su intervención en la ejecución del proyecto de don Ventura no se ha valorado suficientemente, destacándose más a Echenique, pese a que en la idea en lo formal y estético el que tuvo todo en sus manos fue don Felipe García de Samaniego[32].

Don Felipe García de Samaniego había obtenido, en 1751, residiendo en Roma, una de las dignidades seculares de la catedral de Pamplona, concretamente la del arcedianato de la Valdonsella, que retuvo hasta su muerte en 1796. Este canónigo, amante de la arquitectura e «*inteligente en la materia*» actuó de agente en Madrid en todo lo relativo a la elección del proyecto definitivo de la fachada pamplonesa, pues tenía muy buenas relaciones con la Real Academia de San Fernando, de la que fue académico de honor. Él fue comunicando al cabildo pamplonés sus gestiones ante la Academia y el propio Ventura Rodríguez le entregó a él el proyecto.

Sabemos que, en la Corte de Carlos III, gozó de importante reputación, siendo traductor oficial de textos latinos y director provisional de los Reales Estudios de San Isidro. En abril de 1762 obtuvo el nombramiento de Académico de Honor por la Real Academia de San Fernando, como premio a la traducción del libro de Nicholas Revett y James Stuart titulado *The Antiquities of Athens,* publicada aquel mismo año[33]. Sus lecturas y amistades le llevaron a algunos problemas con la inquisición, acudiendo voluntariamente a declarar en el proceso a Olavide. Allí reconoció ser asiduo lector de obras racionalistas de Hobbes, Spinoza, Bayle, Voltaire, Diderot, Rousseau y D´Alambert y, ante la negativa de absolución *ad cautelam* si no indicaba los nombres de con quiénes había platicado de aquellos autores y quié-

32. Fernández Gracia, R., «Transformaciones del espacio interior de la catedral de Pamplona: del templo gótico a las reformas del clasicismo academicista», *Lineamientos y limitaciones en la conservación: Pasado y futuro del patrimonio*, Taxco (México). X Coloquio del Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico. Conservación, restauración y defensa, Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2005, pp. 181-234.

33. Bédat, C., *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989, p. 242.



DETALLE DE LA SECCIÓN INTERIOR PARA LA CAPILLA DE SAN FERMÍN CON SU TRONO.
Diego Díaz del Valle, 1797. Archivo Municipal de Pamplona.

nes habían compartido sus puntos de vista, acusó a las grandes personalidades de la Corte y del gobierno de aquellos momentos: Floridablanca, Campomanes, O´Reilly, Aranda y Almodóvar.

Las cartas cruzadas entre el cabildo, el arcediano de la Valdonsella y de éste con don Francisco Ponz, secretario de la Real Academia, hablan por sí solas de todo un plan para imponer el diseño de don Ventura Rodríguez, rechazando otros proyectos. En una de ellas, quizás la principal, a la hora de adjudicar el proyecto, Ponz le escribe, de manera confidencial, a Samaniego. «*por mi práctica en estos negocios, veo que el presente irá largo y vendrá a ser fastidioso a aquellos señores si admiten o mandan hacer otros dibujos para enviarlos al examen como los antecedentes. Me ha ocurrido un pensamiento que me parece ahorrará muchos pasos, diligencias y tiempo y, por otra parte, si lo siguen, conducirá más presto que de ningún otro modo al acierto que de desea y es que se entiendan aquellos señores para el dibujo con el Director de la Academia don Ventura Rodríguez, respecto de tener tan acreditada su habilidad y para la ejecución de él*»[34].

EL PAPEL DE LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO EN LA SELECCIÓN DE OTROS PROYECTOS

En la segunda mitad del siglo XVIII, las propias autoridades borbónicas impondrían la obligación de remitir todas las trazas a la Academia de San Fernando de Madrid, como método para controlar las manifestaciones artísticas de las provincias y reinos peninsulares, según se ordenó en una disposición en tal sentido. Las artes no iban a pasar desapercibidas a los gobiernos de la Ilustración, porque a través de ellas se educaba en determinados modelos, ligados a los ideales del clasicismo y la razón, aspectos bien opuestos al reinado de los sentidos del Barroco, siempre mucho más vulnerables que el intelecto. Los ministros de Carlos III impusieron el traje –prohibiendo algunas prendas–, desterraron a los gigantes de las diversiones, intentaron eliminar las fiestas populares en torno a la colocación de los vítores, procuraron incluso enfocar las devociones, eliminando algunas de reciente eclosión, como la del Corazón de Jesús. En la misma sintonía promovieron una estética en la arquitectura y las artes visuales, para conducirlas por su particular camino, a la luz de instituciones como las Academias, particularmente la de San Fernando de Madrid.

Pese a que varias medidas de los gobiernos ilustrados no entraron en vigor en Navarra, por considerarlas contrafuero, al no venir en forma de Real Cédula, conforme fueron ganando terreno los gustos clásicos, sí que se remitieron las trazas a la Academia. Así se hizo en Mendigorría, después de que Ochandátegui informase en 1778 contra las trazas presentadas por algunos maestros arquitectos. Con este envío a Madrid de las trazas no hacían otra cosa que obedecer a las circulares que el rey había mandado a los arzobispos, obispos, abades y autoridades religiosas en 1778 en el sentido de que cuantas obras se fuesen a realizar, deberían contar con el visto bueno de la Real Academia. Para que todo fuese oficial, Fernando del Cid, agente de los de Mendigorría, indicó al patronato de aquella localidad que enviase un escrito dirigido al secretario de la Real Academia, don Antonio Ponz. Así lo hicieron y el 28 de agosto de 1779, en sesión celebrada por la citada institución, fueron examinados todos los diseños enviados desde Navarra y realizados por Garnica, Bescansa y Ochandátegui, a los que añadió Fernando del Cid otro más, hecho por un tal Ochoa, al que sin duda hemos de identificar con el arquitecto José Ochoa, residente en Madrid, que en 1771 hizo declaración de la entrega del retablo mayor de Peralta, obra del escultor aragonés José Ramírez[35]. La contestación de don Antonio Ponz, fechada en Madrid el 12 de septiembre de 1779, da cuenta de que, tras el estudio de las diferentes trazas, los académicos llegaron a la conclusión de que «*las firmadas por Bescansa y Miguel Garnica eran ideas monstruosas y contrarias a toda razón de Arquitectura y por consiguiente que no debían por ningún título ejecutarse ni expender caudal alguno en ellas. Las otras dos se hallaron mas regulares y, siempre sería preferible la de Ochandátegui, cuando V. S. no tomase el partido (que es el dictamen de la Academia) de mandar hacer nuevos dibujos a Arquitecto acreditado en esta Corte, por los cuales podía después ejecutar la obra con acierto, algunos de los que han ejecutado las trazas*»[36].

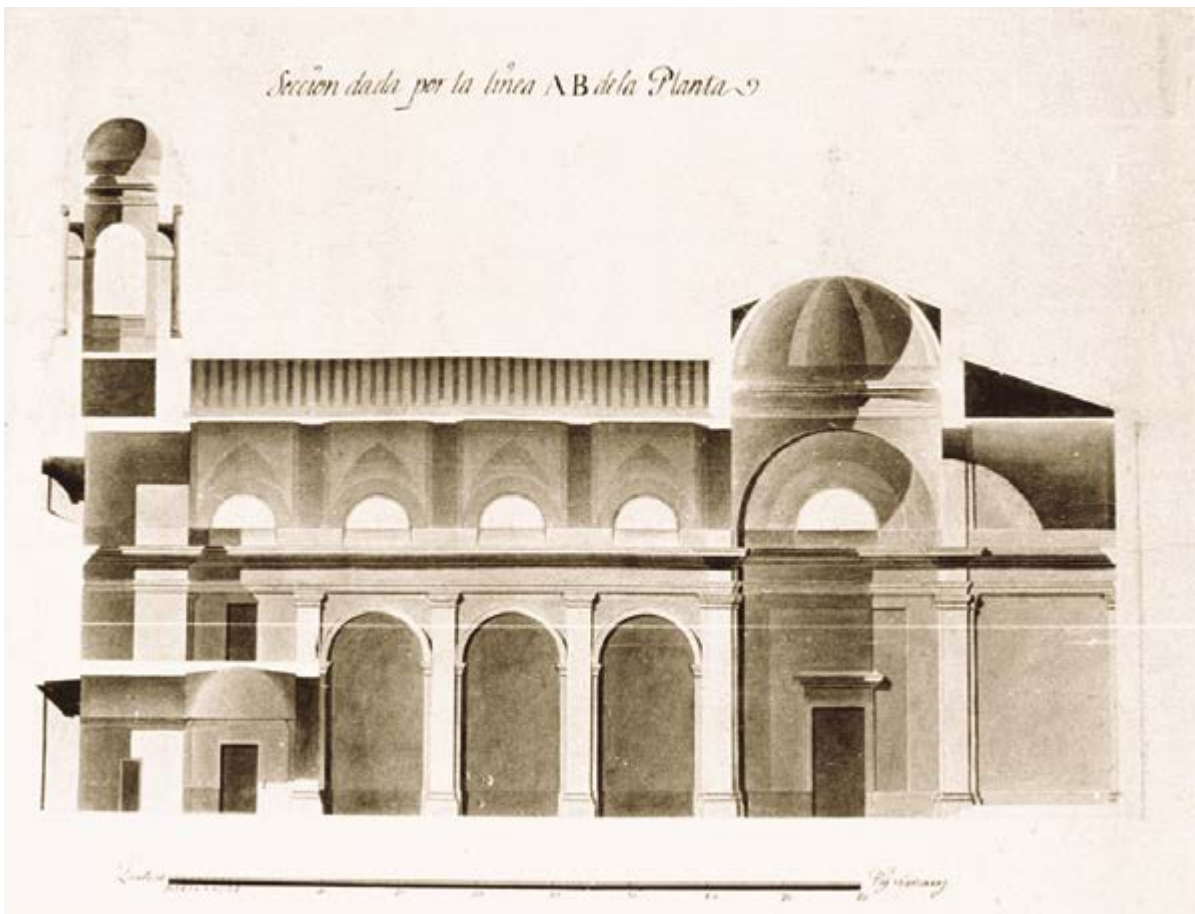
El caso del retablo mayor de Villafranca, ya lo analizamos pormenorizadamente[37] y se incluye en

34. Archivo Catedral de Pamplona. Sindicatura, 1782, núm. 26.

35. Fernández Gracia, R., «Contribución a la obra de José Ramírez en Navarra», *El Arte Barroco en Aragón. Actas del III Coloquio de Arte Aragonés*, Huesca, 1983. Huesca, 1985, p. 252.

36. Fernández Gracia, R., «Documentación del Archivo Diocesano de Pamplona para el estudio de la historia del arte navarro. A modo de ejemplo: la fachada de la catedral de Pamplona y los epígonos del Barroco en Navarra», *Príncipe de Viana* núm. 231 (2004), p. 127.

37. Fernández Gracia, R., «El triunfo del Academicismo en los retablos baztaneses y el proyecto para el mayor de Villafranca (1783) en un dibujo de la Biblioteca Nacional», *Studium, Magisterium et amicitia. Homenaje al profesor Agustín González Enciso*, ed. R. Torres Sánchez, Pamplona, Ediciones Eunate, 2018, pp. 467-478.



PLAN PARA LA PARROQUIA DE ARRÓNIZ.
José Armendáriz, 1803.
Archivo Parroquial de Arróniz, actualmente no localizado.

esta monografía. En síntesis, recordaremos aquí la inquina de un maestro aragonés, Cristóbal Salesa, contra Santiago Marsili y su primer proyecto de 1783 que no se llevó a cabo y contra el retablo propiamente dicho ejecutado por este último maestro, involucrando a la Real Academia de San Fernando, tal y como veremos al analizarlo en su lugar.

Particular importancia en la recepción del academicismo tuvo el monumental retablo mayor de la parroquia de Irurita. Martín González[38] y Cruz Yábar[39] documentaron el diseño de José Hermosilla para este retablo en 1770. El 7 de junio de 1770, don José Ignacio de Goyeneche, cuya madre residió en Irurita, escribía a don Vicente Pignatelli, significándole que, en el lugar de Irurita, se proyectaba realizar un retablo «*de muy considerable coste*» para su iglesia parroquial. A tal efecto había confeccionado un diseño Juan José de Echarri, artífice con cierto prestigio en la capital navarra, que se remitía y fue rechazado.

El autor del diseño definitivo fue José Hermosilla († 1776), uno de los maestros de obras más importantes del reinado de Carlos III, junto a Francisco Sabatini y Ventura Rodríguez, pasando primero por el cargo de capitán de ingenieros del rey y culminando su carrera como director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. De entre todos sus trabajos cabe destacar la remodelación y ornamentación del Paseo del Prado (1767-1784), considerada la obra más importante del reinado de Carlos III, aunque fue concluida por Ventura Rodríguez.

No podemos olvidar el papel de arquitectos formados en la Academia, tanto guipuzcoanos, como navarros. Entre estos últimos, mencionaremos a José Armendáriz, nacido en Muez en enero de 1763[40] y fallecido en Pamplona en 1804. Se matriculó en San Fernando, en 1790[41]. Entre sus proyectos no ejecutados, además del de uno para la capilla de San Fermín de Pamplona y otro para Irañeta, hemos de citar el que preparó para la parroquia de Arróniz, en 1803, cuyo original no hemos podido localizar, pese a haberlo fotografiado hace unas décadas, para el Catálogo Monumental de Navarra.

Antonio Ponz, secretario de la Real Academia de San Fernando visitó Pamplona y publicó en unas páginas en su *Viaje*, en 1785, breves comentarios totalmente negativos contra las obras barrocas de la ciudad. Respecto al retablo de los Dominicos nos da el dato de que se quiso sustituir totalmente en este párrafo: «*El retablo mayor de los PP. Dominicos es en el estilo medio, digno de consideración por sus bajorrelieves y cuerpecitos de arquitectura, No es poco que no haya tenido mal paradero, como otros infinitos de esta clase; y del que estuvo amenazado, para poner en su lugar una mamarrachada, como es la arquitectura de los otros retablos. Ya por fin pusieron un ridículo tabernáculo nuevo, que está diciendo que tal hubiera sido lo demás, si se hubiera hecho. Grandemente harían en quitarlo, y poner el antiguo u otro de mejor forma*»[42]. Por datos publicados por la profesora Tarifa, sabemos que el mencionado sagrario tabernáculo se colocó en junio de 1783, en el plan de reforma del retablo que abarcó un par de años más. Esa fecha nos sitúa ante el momento en que Ponz visitó el templo[43]. La pregunta que queda sin resolver es si la visita de Ponz realmente pudo animar a

38. Martín González, J. J., «Problemática del retablo bajo Carlos III», *Fragmentos* núms. 12-14 (1988), pp. 33-43.

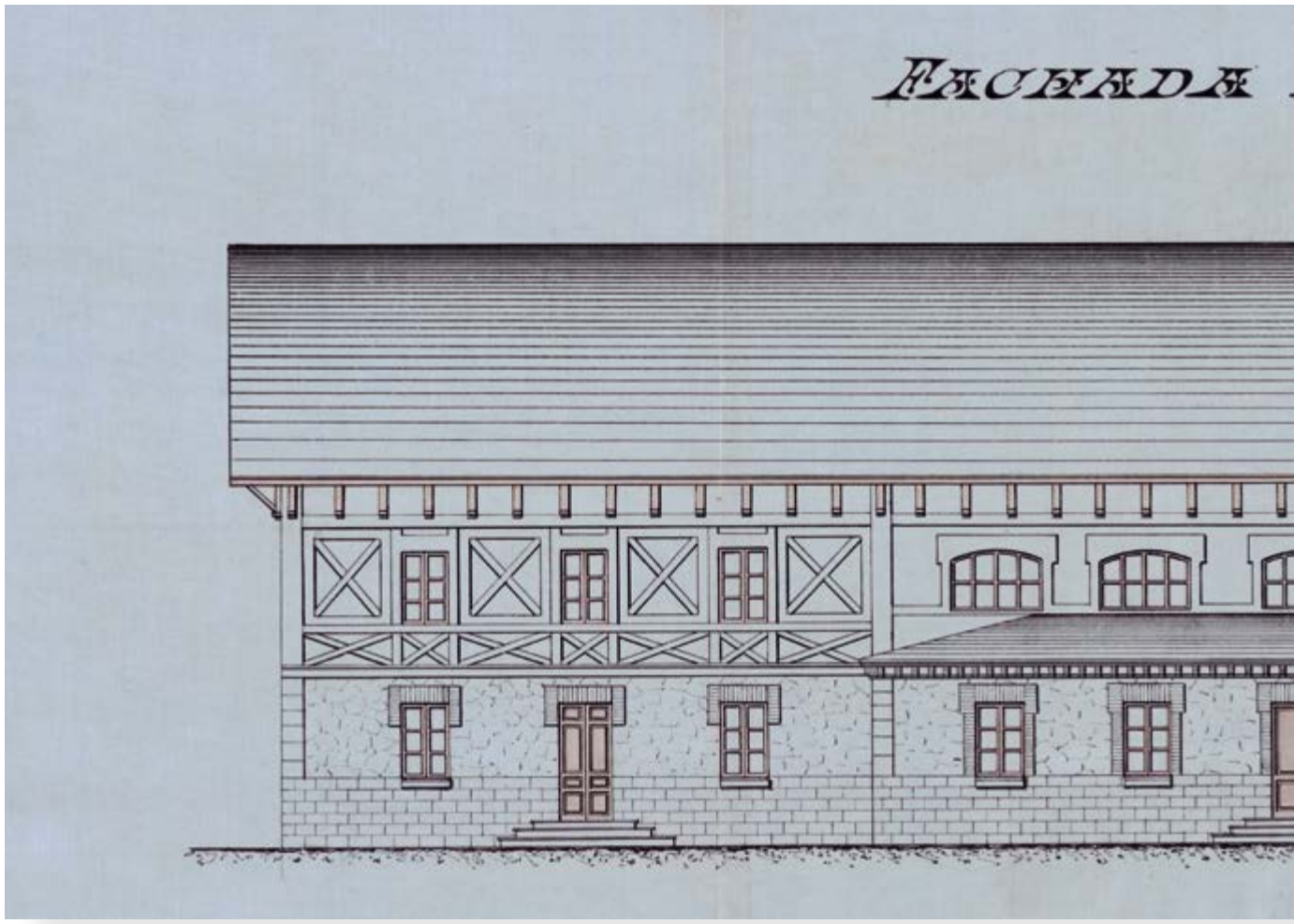
39. Cruz Yabar, M. T., «José de Hermosilla y el retablo de Irurita en Navarra», *Archivo Español de Arte*, núm. 290 (2000), pp. 51-65.

40. Fernández Gracia, R., «El dibujo y las artes en Navarra desde el siglo XVI a 1800», *El dibujo en el proceso creativo de las artes..., op. cit.*, p. 74.

41. Larumbe Martín, M., *El Academicismo y la arquitectura del siglo XIX en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990, pp. 194-214.

42. Ponz, A., *Viaje fuera de España*, vol. II. Madrid, Joaquín Ibarra, 1785, pp. 340-341.

43. Tarifa Castilla, M. J., «El retablo mayor de Santiago del convento de Dominicos de Pamplona. La transformación de una obra renacentista en barroca», *Boletín Museo e Instituto Camón Aznar*, núm. 107 (2011), pp. 286 y ss.



ALZADO DE LA FACHADA PRINCIPAL PARA LA GRANJA AGRÍCOLA.
Florencio de Ansoleaga, 1905. Archivo Real y General de Navarra.

los frailes a no acometer una destrucción del conjunto renacentista, optando por conservar los relieves y esculturas renacentistas y sustituir la mazonería en su gran parte: columnas, pulseras, entablamento, etc. Conociendo a Ponz, es seguro que lanzó su opinión delante de los que trabajaban en la pieza entre 1783 y 1784. Él siempre estaba en condición de concienciar a las élites en dar a conocer sus teorías sobre el arte, que eran las de la Academia. El juicio de Ponz está en plena sintonía con las adjetivaciones que hizo en los diferentes textos relativos a otras obras y que ya han sido recogidos como expresión de su antibarroquismo. Ana Isabel Frank, en su estudio sobre Ponz, aborda el tema ampliamente con una selección de expresiones similares, entre las que, entre otras, figuran: «armatostes de hojarasca», «gusto perverso», «ridículo parto», «*monstruosas e informes máquinas*», «*objetos de irrisión*», etc. Todo ello se justificaba en aquel contexto de triunfo del academicismo como expresión del mal gusto imperante y la ignorancia de promotores y artífices. La solución pasaba por aplicar conceptos de racionalismo, imitación de las formas clásicas, reflexión, perfección y equilibrio, así como de una actitud en terreno religioso contraria al «*lujo y la corrupción dentro de las iglesias*»[44].

Entre las consecuencias de aquel viaje, hemos de situar la reforma de la capilla de San Fermín. Sobre ella afirmó Ponz que sentía haber contemplado «*el monstruoso ornato*» de su interior. Las consecuencias no se hicieron esperar y, en los años sucesivos se realizaron proyectos para su remodelación por varios notables arquitectos del momento, como Diego Díaz del Valle, José Armendáriz, Fernando Martínez Corcín y Santos Ángel de Ochandátegui. Los tres primeros planes, fechados en 1797, quedaron en el papel y han sido estudiados por J. L. Molins[45].

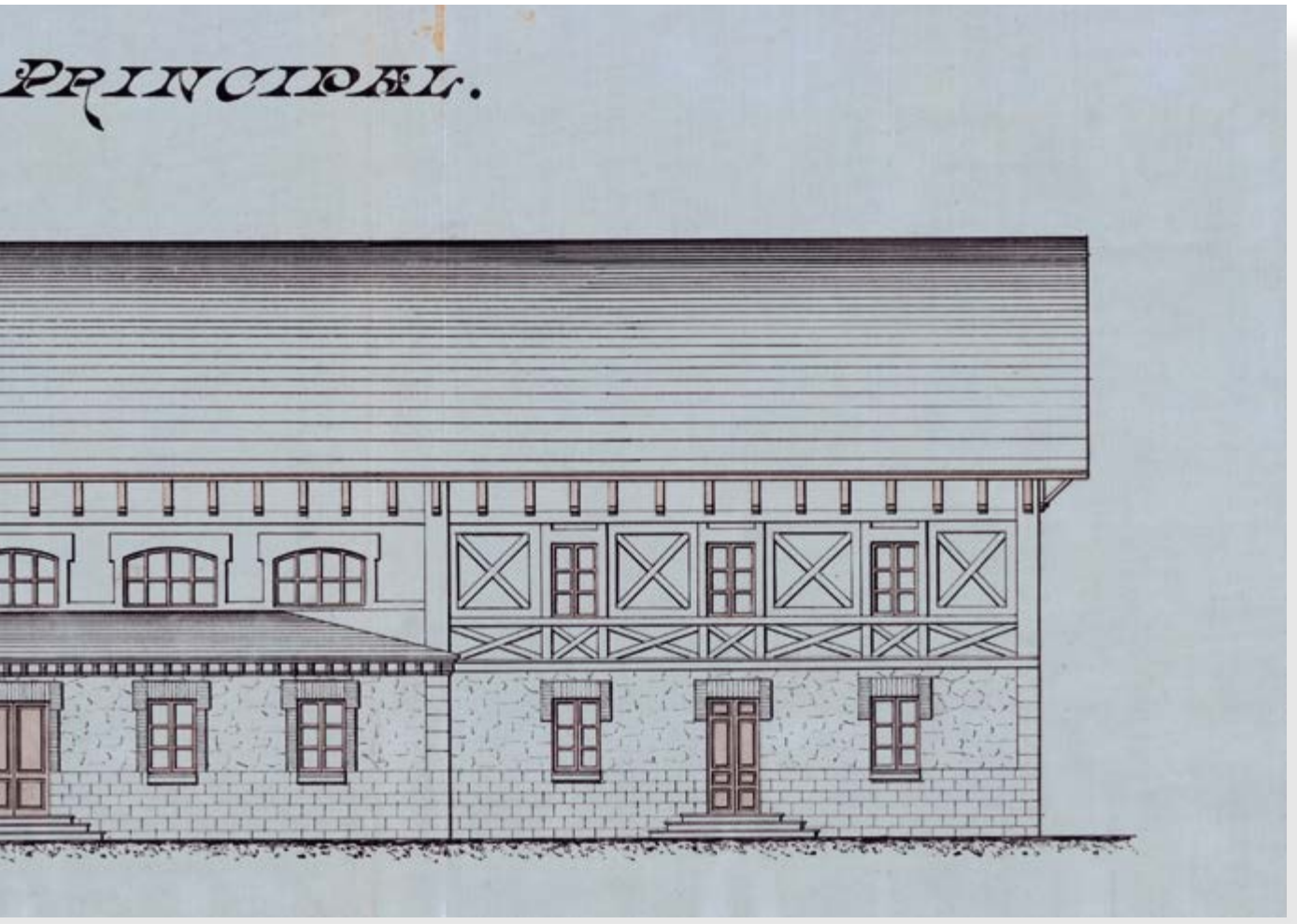
UN EJEMPLO DE UN PLAN TRUNCADO POR LA GUERRA A COMIENZOS DEL SIGLO XIX: LA AMPLIACIÓN DE LA PARROQUIA DE CINTRUÉNIGO

La fábrica parroquial de Cintruénigo, en su gran ampliación decimonónica tal y como la contemplamos actualmente, fue realizada entre 1871 y 1881, gracias a la munificencia de don Benito Antonio Ferrándiz y Echeverría y con el plan del arquitecto José Segundo Lema (1823-1891), autor de la Real Fábrica de Tapices y la dirección del ingeniero zaragozano Antonio López. Sin embargo, un primer plan de ampliación de la iglesia renacentista fue elaborado por Santos Ángel de Ochandátegui, a partir de enero de 1800, con la condición de «*que se siga toda uniformidad con la fábrica antigua*», teniendo como aval la pericia del mencionado artista en todo tipo de obras, caminos y fuentes y no conocerse «*otro maestro que le iguale*». Ochandátegui visitó la villa y envió el plano y las condiciones que incluían el derribo de la vieja torre, la utilización de piedra de la cantera del término de Campo de la Sierpe y el nombramiento como director de la obra en la persona de Juan de Angós[46]. A

44. Frank, A. I., *El Viage de España de Antonio Ponz*, Frankfurt: Peter Lang, 1997, pp. 113-115.

45. Molins Mugueta, J. L., «Diseños para la remodelación de la capilla de San Fermín de Pamplona, por Diego Díaz del Valle», «Diseños para la remodelación de la capilla de San Fermín de Pamplona, por Juan José Armendáriz» y «Diseños para la remodelación de la capilla de San Fermín de Pamplona, por Fernando Martínez Corcín», *El dibujo en el proceso...*, *op. cit.*, pp. 264-277.

46. Juan de Angós (1740-1809), pertenecía a una familia de artífices establecida en Fitero. Era nieto del escultor Marcos de Angós y fue colaborador de Ochandátegui y autor de algunas obras escultóricas como los tornavoces de la parroquia de Cintruénigo en 1764, la urna del monumento del Rosario de Corella, los colaterales de Valtierra realizados entre 1771 y 1772, la traza del retablo del Cristo de San Miguel de Corella en 1775 y algunas imágenes para la parroquia de Enciso en La Rioja, amén de varios proyectos de regadíos y caminos.



fines del citado año de 1800 se interrumpieron las obras por falta de caudales y se acordó que, cuando se reanudasen, las prosiguiese Juan de Angós, al que ponderaba Ochandátegui y trataba de amigo[47]. Las guerras y circunstancias poco propicias dejaron el plan sin terminar. De hecho, al contratar las obras, décadas más tarde, se reformó el plan a seguir, reconociéndose en el contrato que era necesario derribar las paredes que se habían levantado en 1800, que alcanzaban los tres metros de altura, sin poderse aprovechar la piedra por ser arenisca y absorber mucha humedad, al igual que los cimientos. Se optó por utilizar otro tipo de piedra, concretamente la caliza de Fitero[48].

Resulta cuando menos chocante que el hecho de haber estado la ampliación de la iglesia siete décadas en ciernes, con los cimientos abiertos e incluso parte de las paredes maestras levantadas, ni los testimonios orales hayan llegado a nuestros días. Se cumple la sentencia de que el tiempo todo lo engulle: *omnia vorat*.

LOS TALLERES DE CARPINTERÍA PAMPLONESES Y LOS ARQUITECTOS ANSOLEAGA Y GOICOECHEA

No albergamos dudas sobre la existencia de proyectos no llevados a cabo en los prolíficos talleres de carpintería pamploneses desde fines del siglo XIX y primeras décadas del XX. Los retablos, púlpitos, canceles, cajoneras y cajas de órganos que se llevaron a cabo fueron muchos a lo largo de toda la geografía foral, especialmente los primeros. En el estudio sobre los de Pamplona y su Cuenca, no se recogen dibujos y proyectos no realizados[49]. La desaparición de los archivos de los talleres es una gran dificultad, pero no dudamos que los archivos parroquiales depararán sorpresas, sobre todo, teniendo en cuenta que algunos fueron proyectos costosos para los que, sin duda, se barajaron distintas opciones. Conocemos algunos ejemplos salidos del taller de los Arteta. El primero es un expositor neogótico, una pieza que venía con un gran historial, especialmente en la época barroca, coincidiendo con un sobresaliente culto eucarístico[50]. Durante el siglo XIX se repitieron hasta la saciedad los templetes clásicos, como los que proponía Santos Ángel de Ochandátegui para la catedral de Pamplona, en 1800[51]. Los ejemplos en los retablos neogóticos y eclecticistas son espectaculares por su variedad y riqueza. Recordemos al respecto, los de las Salesas de Pamplona, las parroquias de San Nicolás, San Saturnino y San Lorenzo o el de la localidad baztanesa de Errazu. Precisamente, por esa variedad de estilos, tipologías y escenografías, los gustos de párrocos, mecenas, localidades y parroquias debieron de llevar a elegir entre distintas posibilidades, *a fortiori*, en un ambiente de gran competencia entre los talleres pamploneses.

Otro ejemplo del mismo taller de los hermanos Arteta, que funcionó con fuerza desde comienzos

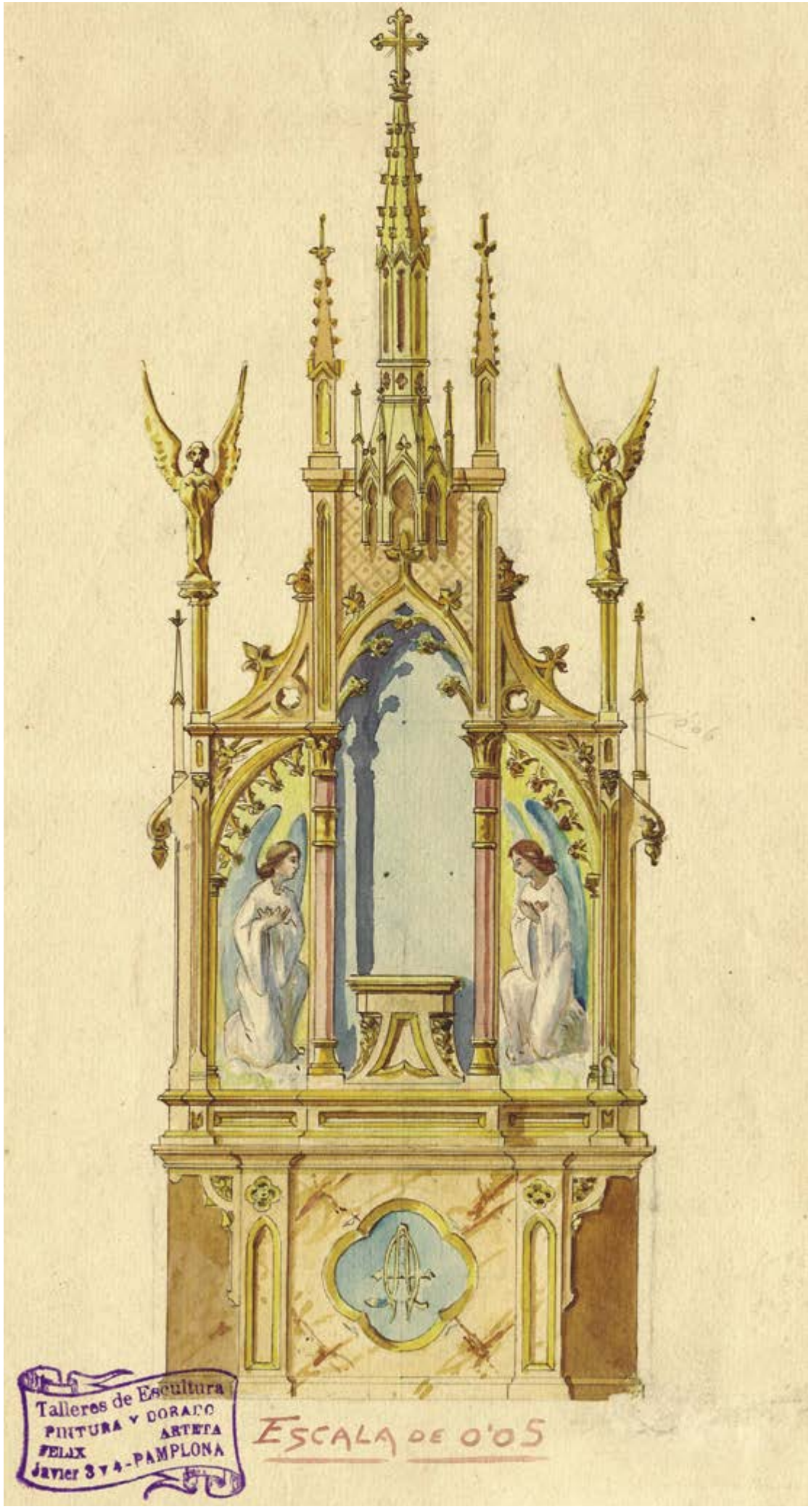
47. Archivo Particular. Libro de Cuentas de la Primicia de Cintruénigo 1798-1833, fols. 14, 15v, 16v.

48. Fraile Montorio, M., «Don Benito Antonio Ferrández y Echeverría y su obra de continuación de la iglesia parroquial de la villa de Cintruénigo», *Diario de Navarra*, 8 de septiembre de 1951, pp. 3-4.

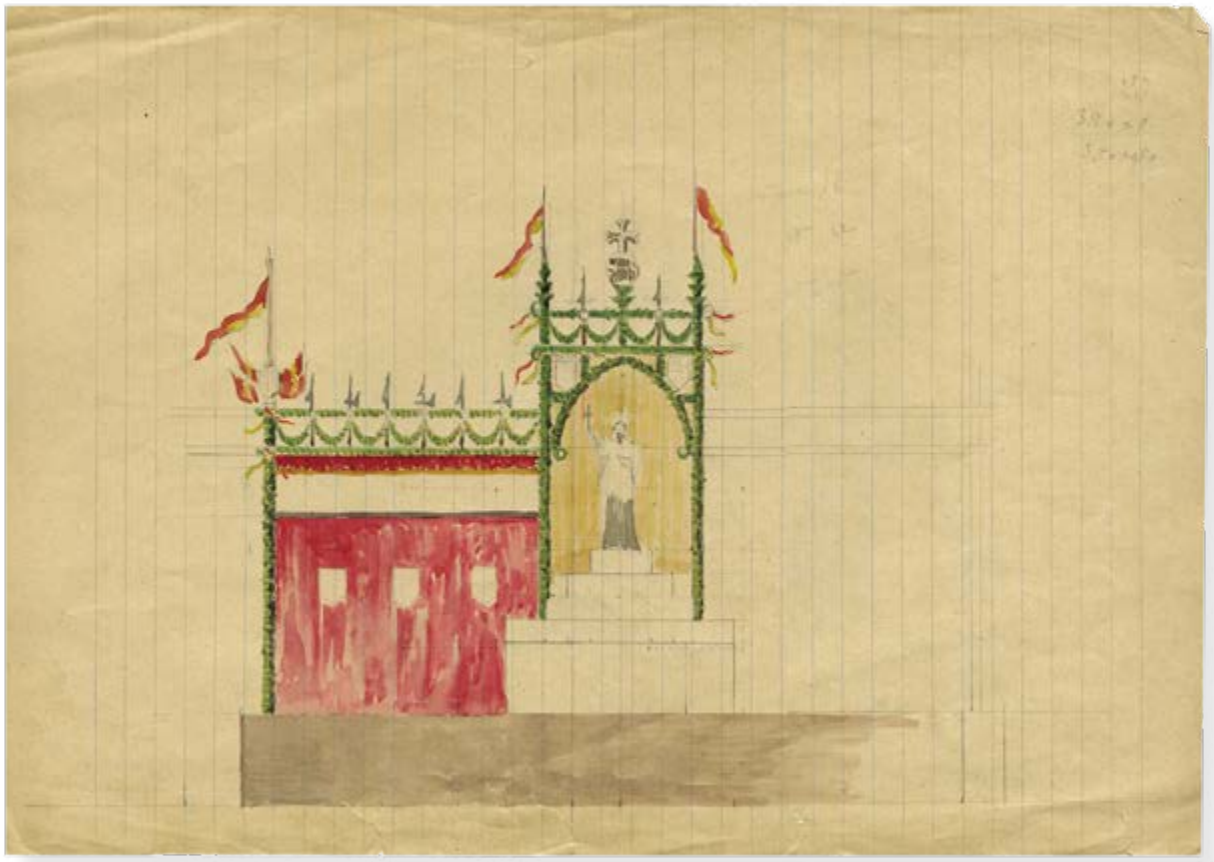
49. Rodés Sarrablo, T., *Talleres retablistas e imaginería sacra contemporánea en Pamplona y su Cuenca (1890-2018)*, Sevilla, Eunsa, Universidad de Sevilla, 2021.

50. Fernández Gracia, R., *El retablo barroco...*, *op. cit.*, pp. 109-112.

51. Miguéliz Valcarlos, I., «Diseños de mesas para el altar mayor de la catedral de Pamplona», *El dibujo en el proceso creativo de las artes. Trazas y diseños navarros 1500-1800*, Pamplona, Universidad de Navarra – Fundación Fuentes-Dutor y Fundación Gondra Barandiarán, 2023, pp. 512-513.



EXPOSITOR DEL TALLER DE LOS ARTETA.
Comienzos del siglo XX.
Colección particular.



ALTAR DE ARQUITECTURA EFÍMERA PARA SAN FRANCISCO JAVIER.
Ángel Goicoechea, c. 1900.
Colección particular.

del siglo XX[52], es el plan para un gran retablo de impronta neogótica para instalar en la cabecera curva de una iglesia, con fondos rojos al fondo y pintura similar a la que se realizaba en los interiores de las iglesias del momento, como las Salesas. Al mismo taller de los Arteta y con la misma estética pertenece un retablo dibujado, con todo primor, a lápiz, dedicado a San Antonio de Padua, que bien pudo ser una opción desechada para el colateral de las Concepcionistas de Estella.

Si los talleres presentaban opciones, pensemos que los activos arquitectos de aquellos momentos no quedaron atrás. Pongamos un par de ejemplos fijándonos en proyectos de Ángel Goicoechea (1863-1920) y Florencio Ansoleaga (1846-1916), dos de los grandes arquitectos del primer ensanche pamplonés[53]. Del primero presentamos en esta introducción la reja del comulgatorio, destinada a la basílica de San Ignacio, en 1890, con decoración de motivos militares y los escudos de la casa del de Loyola. También hemos podido localizar un proyecto, seguramente para una arquitectura efímera destinada a alguna de las peregrinaciones al castillo de Javier, habida cuenta del tipo de decoración con guirnaldas, gallardetes y banderolas. Al respecto, hay que recordar que Goicoechea fue el arquitecto de la basílica de Javier y bien pudo diseñar el boceto que, posiblemente, no se llevó a cabo. Entre los proyectos no llevados a cabo del mismo arquitecto de gran envergadura, destaca un primer plan de 1888 para la Audiencia[54].

De Ansoleaga, presentamos en este texto introductorio, también a modo de ejemplo, los planos para la Granja Provincial, una iniciativa estatal del Ministerio de Agricultura creada con el fin de mejorar la práctica de la agricultura, siendo ministro el navarro Francisco Javier de Castejón y Elío, marqués de Vadillo[55]. En terrenos cedidos por la Diputación Foral, se encomendó la realización del proyecto al arquitecto Florencio de Ansoleaga. Sea por desacuerdos con el ministerio o por el elevado coste de los pabellones, el hecho es que no se llevó a cabo, eligiéndose un plan mucho más económico y modesto. El proyecto de Ansoleaga está firmado en 1905 y se conserva en el Archivo Real General de Navarra entre los fondos de la Diputación[56].

NUEVOS TIEMPOS, NUEVAS FÓRMULAS DE ADJUDICACIÓN: LOS CERTÁMENES DEL AYUNTAMIENTO DE PAMPLONA Y LOS CARTELES DE SAN FERMÍN

La sociedad liberal y los cambios que llegaron socialmente en el siglo XIX, traerían consigo novedades también en la adjudicación de grandes proyectos. Poco a poco, se fue imponiendo el modelo de un jurado competente para elegir un proyecto entre varias opciones, si bien las adjudicaciones con otras fórmulas siguieron vigentes, particularmente en todo lo que se refiere a promociones de iniciativa personal o familiar, con unos gustos particulares. Los encargos directamente a uno o varios artífices también se siguió practicando, especialmente en el ámbito privado. Vamos a recoger algunos testimonios que, a modo de ejemplo, nos irán dando cuenta de los nuevos usos a la hora de recabar proyectos y la elección del que se ejecutaría.

Con la contemporaneidad había llegado el sistema de nuevos usos en relación con la promoción de las artes. Ignacio Urricelqui, en su monografía sobre la pintura y el ambiente artístico en Pamplona, entre

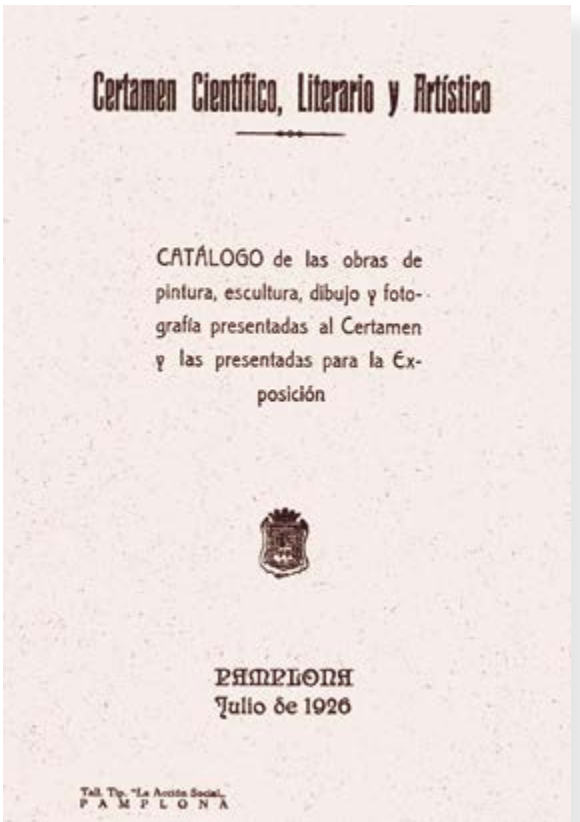
52. Rodés Sarrablo, T., *Talleres retablistas...*, *op. cit.*, pp. 134 y ss.

53. Orbe Sivatte, A., *Arquitectura y urbanismo en Pamplona a finales del siglo XIX y comienzos del* XX, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1985, pp. 140 y ss. y 183 y ss.

54. *Ibid.*, p. 129.

55. Egia Astibia, V. M., «Granja Agrícola de Navarra y Vascongadas», *Diario de Noticias*, 31 de marzo de 2019, https://ondaregia.com/granja-agricola-de-navarra-y-vascongadas/ (consulta 17/06/2025).

56. Archivo Real y General de Navarra. Diputación Foral de Navarra, caja. 32671/1.



PORTADA DE LA PUBLICACIÓN DEL CERTAMEN DEL AYUNTAMIENTO DE PAMPLONA DE 1926.
Colección particular.



PORTADA DE LA PUBLICACIÓN DEL CERTAMEN DEL AYUNTAMIENTO DE PAMPLONA DE 1928.
Colección particular.

1873 y 1940, ha estudiado detenidamente todo lo referente tanto a los Certámenes literarios y artísticos de la capital navarra, así como todo lo relacionado con la elección de los carteles para anunciar las fiestas de San Fermín[57]. En ambos casos, los proyectos seleccionados, junto a los accésits quedaron custodiados en el Ayuntamiento, mientras que todos aquellos que quedaron sin premio, se devolvieron a sus autores. Esta última circunstancia hizo que muchos de los que se conocen por la documentación, estén hoy no localizados, por redescubrir, o simplemente perdidos. El mismo autor estudia y reflexiona sobre los jurados y métodos de selección, el papel del consistorio, poniendo de manifiesto los cambios habidos desde fines del siglo XIX a mediados del siglo XX. Desde este último periodo, el cambio más sustancial incorporado para la elección del cartel anunciador se produjo en 2008, con la votación popular. Sobre las consecuencias de tal decisión ha realizado sus observaciones, en un artículo, J. M. Muruzábal[58].

SUEÑOS Y PESADILLAS EN LAS RESTAURACIONES DE LOS GRANDES MONUMENTOS: OLITE, CATEDRAL DE PAMPLONA Y RONCESVALLES

Las intervenciones en los grandes monumentos medievales navarros se llevaron a cabo, hasta la creación de la Institución Príncipe de Viana, bajo la supervisión de la Comisión de Monumentos en un buen número de ocasiones, no en todas, porque en el caso de la catedral de Pamplona fue el cabildo y, sobre todo el obispo Olaechea, quien marcó el camino, no sin enfrentamientos con las autoridades de Bellas Artes de Madrid.

En el fondo y en casi todas aquellas acciones subyacían dos criterios de intervención y restauración. Los arquitectos estaban divididos en dos grandes corrientes. La primera «*restauradora*», mayoritaria y en seguimiento de lo ejecutado por Vicente Lampérez, era partidaria de las «*restauraciones en estilo*». La segunda, más en sintonía con las nuevas tendencias europeas, era la denominada «*conservadora*», encabezada por Leopoldo Torres Balbás. Tras la Guerra Civil, ganaron posiciones los primeros. El monasterio de Iranzu, prácticamente arruinado se reconstruyó «en estilo». En el de Irache, en tiempos recientísimos, se destruyó la capilla de San Veremundo en 1982 y en el monasterio de Tulebras, el porcentaje de muros nuevos pétreos, a costa de obras de los siglos XVI, XVII y XVIII, fue inmenso. Los sueños en este caso fueron, sin duda, con el Medioevo, ignorando, por lo general que esos grandes conjuntos eran el resultado de una sucesión de proyectos de todo tipo y en todas las artes, como expresión de su propia historia. Sírvanos de ejemplo lo ocurrido en Olite, Pamplona y Roncesvalles.

El castillo palacio de Olite: la recuperación de un edificio que pudo ser

Al profesor José Manuel Pozo debemos un estudio fundamental y muy documentado sobre el concurso internacional convocado por la Diputación Foral en 1923 para la restauración del castillo de Olite[59]. Del mencionado trabajo, tomamos las notas y algunas valoraciones del mismo.

A la convocatoria se presentaron tres proposiciones, la primera de los hermanos Yárnoz con la propuesta «*Lôme de Tornai*» que fue la ganadora en el fallo que se dio a conocer en abril de 1925; la segunda de Regino Borobio y Leopoldo Carrera, que llevaba como título «*Castrum forte Regumque domus*», que obtuvo la medalla de la exposición de Bellas Artes

57. URRICELQUI PACHO, I. J., *La pintura y el ambiente artístico en Navarra (1873-1940)*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2009, pp. 143 y ss. y 171 y ss.

58. MURUZÁBAL DEL SOLAR, J. M., «Artistas en los carteles de San Fermín», *Pregón*, núm. 56, junio 2020, pp. 85-90.

59. POZO, J. M., «El castillo de Olite: Venturas y desventuras del concurso de 1924», *De Arquitectura navarra. En memoria del arquitecto Fernando Nagore Alcázar*, Pamplona, Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad e Navarra, 1996, pp. 141-161.

de 1926 y la tercera de José Alzugaray con el lema «*Bone Foi*».

La propuesta ganadora fue una restauración en estilo a lo Viollet le Duc, consolidando lo que quedaba del edificio y agregando lo que en Francia descubrieron de las restauraciones violletianas. De hecho, Yárnoz encontró las propuestas de sus rivales como demasiado respetuosas, mientras él no tuvo nada en contra en tomar las ruinas existentes como pretexto para «*restablecer en un estado completo que puede no haber existido en un momento dado*», palabras de Viollet que Yárnoz copia textualmente en su memoria. Los modelos de intervenciones francesas con una obsesión por la apariencia final, le llevaron a utilizar la pizarra, sin precedentes en la arquitectura navarra medieval.

En cambio, Carrera en carta a Borobio, tras el estudio de los materiales y restos afirmaba que si lo que se pretendía era una restauración de lo que ahora llamamos «en estilo», a lo Viollet, «*casi prefiero que siga en ruinas*». Apoyándose en las teorías modernas de intervención, Borobio y Carrera realizaron un proyecto respetuoso con lo que quedaba, sin estar obsesionados por dejar algo una buena y bonita apariencia. En el fallo de la Diputación influyó el conocimiento de Yárnoz de los gustos de los diputados navarros que apreciaban sobremanera la imagen espectacular y fantástica, opinión que no fue rechazada por la Real Academia de Bellas Artes. Tras conocerse el resultado del concurso, el 11 de abril de 1924, escribía Carrera a Borobio estas expresivas letras: «*Verás en el suelto, que la Diputación vería con gusto quedasen los proyectos en el Archivo por 4.000 pesetas. Darle a Yárnoz el gustazo de que pueda aprovechar nuestros sudores, corrigiendo su mamotreto ¡Quía! ¿y el monumento? Que se fastidie también. En estos momentos no llega mi amor a tanto*».

El mencionado profesor Pozo, al finalizar su estudio, menciona algunos aspectos negativos de la intervención, como la alteración de la obra, a la luz de los hallazgos de restos y trazas de pavimentos, bóvedas y arranques de escaleras. Los dibujos de Borobio-Carrera, se estudian en su lugar en esta monografía, lo que hace innecesario que aquí nos alarguemos más en su significado e interpretación.

La catedral de Pamplona: sin opción al sueño de recuperar verdaderamente una catedral hispana

Las causas próximas de la intervención se han de filiar con el movimiento litúrgico de las décadas centrales del siglo XX y con las tendencias de «*restauración en estilo*», que se impusieron tras la guerra civil[60]. Del proyecto encargado por el obispo Tomás Muñiz Pablos (1928-1935) al arquitecto Francisco Iñiguez, nada sabemos. Justo antes de la Guerra, en la primavera de 1936[61], la prensa local se hizo eco de la inminencia de la supresión del coro, algo que se veía desde la opinión pública como muy positivo para que el aforo del primer templo diocesano estuviese a la altura de las grandes concentraciones religiosas.

Acabada la guerra civil, otros planes rubricados por el beneficiado catedralicio don Onofre Larumbe, secundados por otros asesores, sí que influyeron en el obispo Marcelino Olaechea, quien tomó el asunto como primordial y propio. De hecho, el cabildo delegó todo en el obispo y su secretario don Santos Beguiristáin.

Respecto a los aires de renovación litúrgica, hemos de recordar el libro de Manuel González García, *Arte y Liturgia*, que conoció varias ediciones, desde 1932, e influyó mucho en ambientes eclesiásticos. Sus ideas constituyen un exponente del discurso artístico-litúrgico de la España del primer tercio del siglo XX. Las frases que se dedican a los coros de nuestras catedrales, así como a los retablos mayores son harto elocuentes, especialmente en un capítulo que titula «*Del engreimiento del Arte sobre el Altar*». Muchos de los párrafos de esa publicación parecen influir directamente sobre las actuaciones en la catedral pamplonesa. Por ejemplo, escribe: «*Desgraciadamente en nuestra España, tanto en sus magníficas y espirituales catedrales góticas, como en sus abadías, apenas quedó rastro del Altar litúrgico primitivo. Parece que eso que ahora ha dado en llamarse ola de locura invadió los recintos sagrados, achicando, despojando y arrinconando el Altar e inutilizando las iglesias, que precisamente se hicieron grandes para que en ellas se reuniera y cupiera todo el pueblo fiel ante el Altar central o mayor, con descomunales estorbos de los coros en mitad de ellas*». No haremos comentarios al respecto. El lector interesado puede acudir a la espléndida monografía de Pedro Navascués sobre los coros españoles.

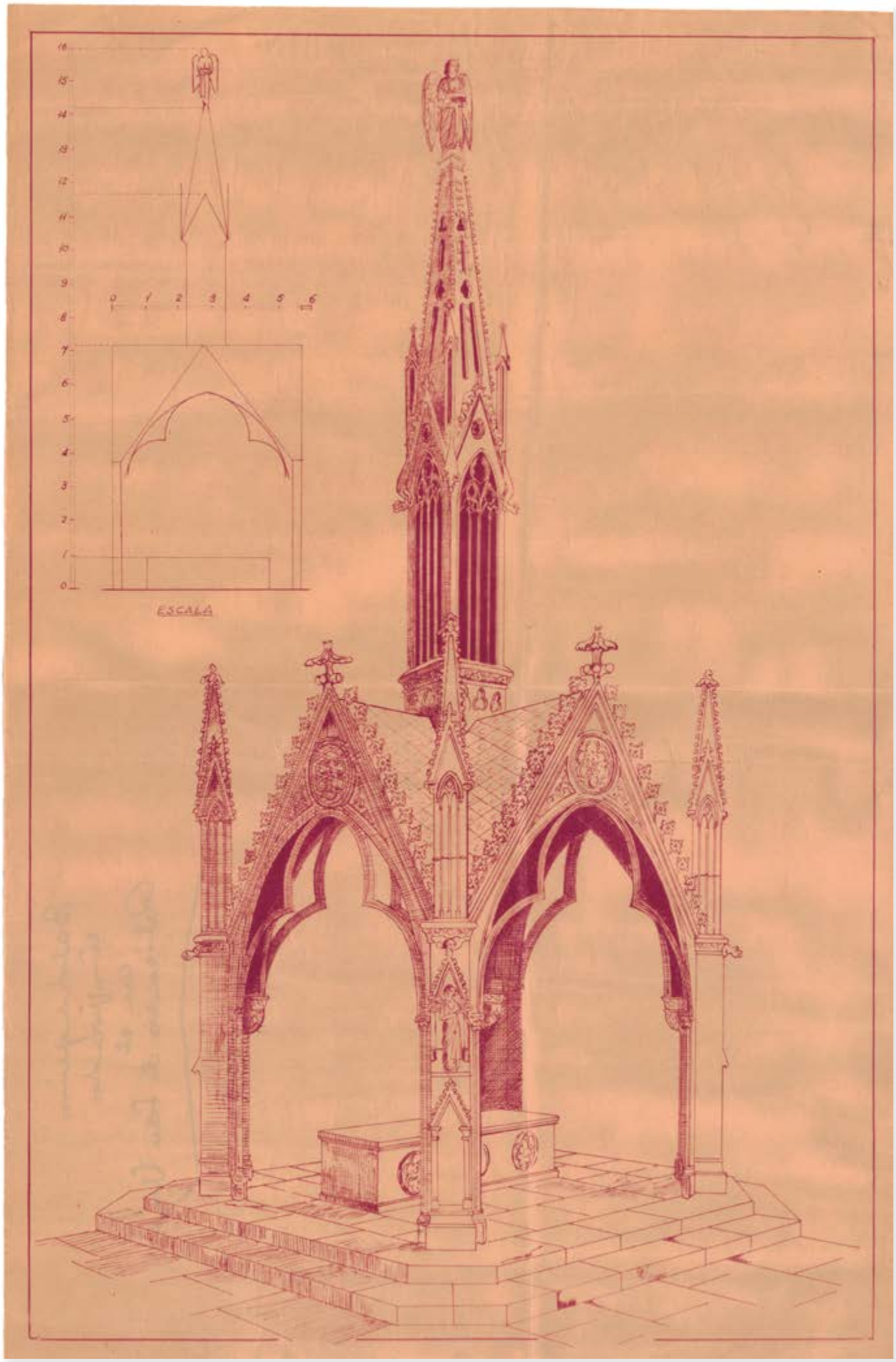
A lo expuesto por González García, hay que sumar las propuestas del mencionado Onofre Larumbe, responsable de la discutidísima intervención en Roncesvalles y del benedictino de Montserrat Andreu Ripoll, que mantuvo correspondencia con el obispo Olaechea. Este monje, que se había formado en Alemania, se especializó en liturgia y fue el gestor de la remodelación de la mencionada abadía catalana. Onofre Larumbe pedía en su informe de 1939 la retirada del coro y del retablo mayor. Este último sería sustituido por el retablo tardogótico de los Caparroso, so pretexto de la armonización con el conjunto.

A comienzos de 1940, el cabildo delegó en «*el acertado criterio del obispo*» todo lo relativo a la intervención en la catedral, reafirmándose el 5 de abril, en un acta que don Santos Beguiristáin llevó al prelado. Se trataba de desmontar el retablo mayor y quitar la sillería del coro. Los rotativos regionales se hicieron eco del plan con entusiasmo. Sin embargo, las autoridades estatales competentes del Servicio de Defensa del Patrimonio, Manuel Chamoso Lamas, comisario de la tercera zona y Francisco Íñiguez, comisario general del citado servicio, evaluaron muy negativamente el plan. Chamoso calificó de «*error de origen*», la actuación y protestó con fuerza por la supresión del retablo mayor, abogando por «*prudentes direcciones*». Asimismo, advirtió seriamente sobre la conservación de la sillería íntegra y sin fragmentarla entre el presbiterio y la Barbazana, tal y como se proyectaba. Respecto a las rejas, era de la opinión de que se debían conservar.

Entretanto, Francisco Íñiguez, conoció el parecer de Chamoso, mostrándose en total acuerdo, a la vez que expresó su queja por la falta de dirección, el desbarajuste «*de cincuenta opiniones y pareceres*» y

60. Un resumen de lo ocurrido en la catedral de Pamplona *vid*. Fernández Gracia, R., «Grandes restauraciones (VIII). La intervención en la catedral de Pamplona en la posguerra, vista desde el siglo XXI», *Diario de Navarra*, 4 de abril de 2022, pp. 58-59 y un estudio pormenorizado Fernández Gracia, R., «Transformaciones del espacio interior de la catedral de Pamplona: del templo gótico a las reformas del clasicismo academicista», *Lineamientos y limitaciones en la conservación: Pasado y futuro del patrimonio*. Taxco (México). X Coloquio del Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico. Conservación, restauración y defensa. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2005, pp. 181-234.

61. «Variaciones. El coro de la catedral», *Diario de Navarra*, 17 de abril de 1936, p. 1.



PROYECTO DE BALDAQUINO PARA LA CATEDRAL DE PAMPLONA DE 1946, IMITANDO EL RELICARIO DEL SANTO SEPULCRO.
Archivo Catedral de Pamplona.

la mala impresión y ejemplo que se estaba dando en Navarra y fuera de ella. En su carta al obispo Olaechea, finalizó duramente con este párrafo, en el que insinuaba su dimisión: «*Nuestro organismo es necesario, pero si ustedes no quieren o estiman que no deben reconocerle autoridad, es inútil. Así lo he comunicado al Director General de Bellas Artes, pidiéndole que, si no se arregla en plazo breve, me releve de una responsabilidad que no puedo aceptar porque es imposible de cumplir*».

El obispo se defendió, aconsejado por el mencionado padre Ripoll. Respecto a la sillería cedió para su íntegra conservación y la llevarían a la capilla de San Francisco Javier (refectorio) o a la Barbazana. Asimismo, se mostró partidario de eliminar la reja «*pues su permanencia se opone al esplendor y belleza de la liturgia, haría muy mal efecto dividiendo el coro del presbiterio y perdería muy poco su mérito por el traslado, más aún, ganaría en relieve, proporción y simetría, pues haría pendant con la otra reja*». Termina con la reflexión de que deseaba «*un templo vivo y con culto esplendoroso, un templo artístico en todo lo posible y un templo práctico y acomodado a los fines*». El coro, a su juicio, quitaba esplendor, perspectiva y comodidad y señalaba que su supresión había sido anhelo de varias generaciones.

En otra carta dirigida a Íñiguez, el 22 de junio de 1940, le argumentaba sobre la propiedad de las obras de la Iglesia, «*sociedad perfecta y soberana en la disposición y cuidado de sus bienes*», frases que hoy suenan cuando menos altisonantes. También, le pedía que no dimitiese por haber quitado el retablo mayor, ya que «*nadie se lo va a echar en cara como una falta de celo. Usted ha hecho cuanto ha podido para manifestar su pena y su protesta. Ningún sustituto de usted nos puede ser más grato, ni fácilmente a la Iglesia más útil. Siga adelante que muchas cosas buenas tenemos que hacer juntos en Navarra, aunque no hayamos llegado a un acuerdo en la cuestión de nuestro retablo, cuya remoción siguen alabando todos*».

La mediación del marqués de Lozoya, la propuesta para que Yárnoz se hiciese cargo de las obras, a una con el traspaso de competencias de la Dirección General a la recién creada Institución Príncipe de Viana, hicieron posible el fin de las obras, con cierto sosiego. Los canónigos y el obispo aceptaron la colocación del segundo orden de la sillería coral en el presbiterio, así como la conservación de las rejas.

Las obras se fueron concluyendo sin un proyecto general, más bien con criterios cambiantes, eso sí, supuestamente en aras a ensalzar la parte medieval del templo, aunque fuese a costa de todo su exorno y dejando el interior de la catedral cual iglesia devastada o por donde parecían haber pasado las tropas revolucionarias en la Francia de fines del siglo XVIII.

Con los criterios actuales de intervención, no se puede sino lamentar la supresión del espacio del crucero, así como la eliminación de elementos tan propios de las catedrales hispanas, como el retablo mayor –pieza visual, ritual y espiritual– y el coro, que formaba parte del espacio del propio templo medieval.

Desde los presupuestos de las distintas sensibilidades de actuación y restauración de conjuntos catedralicios, lo ocurrido en la seo pamplonesa no se hizo con el rigor que exigía el monumento, en su doble vertiente de obra histórica y artística. Desde el punto de vista histórico, porque no respetaron todas las transformaciones de tantos siglos, perdiendo la autenticidad e identidad del documento histórico –*unicum*– del monumento. Desde el punto de vista artístico, porque el resultado no coincidió, ni mucho menos, con los planes originales de la catedral gótica. A todo ello, hemos de agregar la falta de un plan claro de intervención, algo que ya constató Francisco Íñiguez, al comprobar cómo se desmontaban retablos, rejas, sillería, sin orden ni concierto y se improvisaba absolutamente todo, sin una única dirección coherente y guiada por criterios técnicos y profesionales.

Algunos hechos derivados de aquella intervención, respecto al patrimonio mueble, no son precisamente de feliz recuerdo para el patrimonio cultural de Navarra. Recordemos, entre otros, la sillería desmembrada; el trascoro que acabaría incluso fuera del conjunto catedralicio; el retablo mayor –trasladado finalmente a la parroquia de San Miguel– sin uno de sus elementos fundamentales, como es el pedestal de jaspe con las inscripciones dispuestas por su mecenas; el suntuoso armario de plata desaparecido de la Virgen del Sagrario de 1737, que poseía hermosos relieves enviados desde el Perú y cristales traídos de Holanda, o el retablo mayor de la Barbazana, obra singular del primer Barroco en Navarra de Mateo de Zabalía (1642), trasladado a Santa Isabel de Madrid.

Roncesvalles

En 1945 Leopoldo Torres Balbás, representante de la escuela «conservadora» en las restauraciones de los edificios históricos, escribió un excelente artículo sobre la iglesia de Roncesvalles. En aquellos momentos acababa de terminar la intervención en aquel edificio, llevada a cabo entre 1939 y 1945 por el antes nombrado Onofre Larumbe y el arquitecto Francisco Garraus. Con valentía y crítica no oculta, escribe al respecto:

> «*Un destino adverso parece haber perseguido a los edificios del albergue y hospedería de Roncesvalles. Levantada la iglesia por la munificencia de Sancho el Fuerte de Navarra en los primeros años del siglo XIII, tal vez no llegó a terminarse según el plan primitivo. En 1445 un incendio produjo grandes daños en el templo. Más tarde un abad innovador lo puso a la moda del siglo XVII, enmascarándolo casi por completo, causa de que haya pasado desapercibido para no pocas gentes en tiempos modernos. Y, finalmente, a partir de 1940 sufre una radical y torpe restauración. Después de quitarnos los revestidos de la época de Felipe IV, picáronse los viejos sillares para darles apariencia de obra nueva; con cemento se han completado fea y pobremente molduras, capiteles y otros elementos, y revestido, fingiendo sillería, las bóvedas de ladrillo, inventáronse púlpitos, empotrados en los muros, y ventanas con formas que nunca tuvieron. Vidrieras de colores hechas en Alemania y un ostentoso mobiliario acabarán de desfigurar el fino templo gótico. Tras el disfraz anterior aún cabía imaginar sus formas primitivas. Hoy, profanado hasta su entraña, es una iglesia completamente nue-*



DETALLE DEL PROYECTO PARA LA GRAN REFORMA DE LOS BAÑOS DE FITERO.
Miguel Antonio Guillorme, 1817. Archivo Baños de Fitero.

> *va, una torpe falsificación gótica, en la que huyeron a la par belleza y emoción. La restauración actual se ha realizado con desprecio de las reiteradas órdenes de las altas autoridades eclesiásticas, como la de la Nunciatura Apostólica, en circular de no hace muchos años que dice: ni en los indicados objetos (de valor artístico o histórico, pertenecientes a entidades eclesiásticas) ni el los edificios eclesiásticos se practicarán restauraciones sin dictamen de personas peritas y sin la seguridad de acertada dirección»*[62].

Todo ello resulta innegable, así como el rosetón que desfigura la fachada, si bien hay que reconocer que el espacio interior de la iglesia fue recuperado[63]. No fue más afortunada la intervención en la capilla del Espíritu Santo, llevada a cabo bajo la dirección de Francisco Pons Sorolla, arquitecto jefe del Servicio de Monumentos y Conjuntos Arquitectónicos de la Dirección General de Arquitectura, que tomó decisiones realmente radicales que afectaron a gran parte del edificio al que le confirió una apariencia harto diferente a la heredada después de ocho siglos de historia[64].

DOS PROYECTOS NO REALIZADOS DE SEÑEROS ARQUITECTOS PARA LA HOSPEDERÍA DE ARALAR EN PLENO SIGLO XX

En octubre de 1942 un pavoroso incendio destruyó la hospedería del santuario, testigo de visitas, peregrinaciones y visitas de personas de todos los estratos sociales: reyes, Unamuno, Madrazo, etc. En este caso, quedaron desechados los planes propuestos por los dos grandes arquitectos navarros de la contemporaneidad: Víctor Eusa y Rafael Moneo.

De forma inmediata se pensó en su reconstrucción, encargando al arquitecto Víctor Eusa, en 1943, un proyecto que no se llevó a cabo, pero del que se han conservado espléndidas fotografías de Julio Cía de la maqueta que se construyó al efecto. El plan de Eusa, por sus grandes dimensiones y coste no se llevó a cabo. Afortunadamente, se han localizado las maquetas de lo que pudo ser el edificio, que se estudian en esta monografía.

Años más tarde, en octubre de 1964, sería la Diputación Foral de Navarra la institución que convocó un concurso para la realización de la hospedería, «*acorde con lo que el santuario significa para Navarra*». La convocatoria era para arquitectos navarros y en la base primera se exigía lo siguiente: «*El anteproyecto se acomodará en sus formas y decoración al espíritu y tradición del lugar, dentro de las exigencias constructivas del presente siendo preferente, con carácter general, el empleo de la piedra en los muros de la fachada*». Se pretendía un edifico amplio, con calefacción, sin escatimar espacios, con veinte habitaciones dobles y cuarenta individuales, dos comedores interconexionados, sala con gran chimenea y amplia cocina capaz de preparar comida para dos centenares de personas. El fallo del concurso se produjo en diciembre de aquel mismo año y el jurado lo compondrían el vicepresidente de la Diputación Foral, el arquitecto de la Institución Príncipe de Viana y otro designado por el Colegio de Arquitectos[65]. El innovador proyecto de Rafael Moneo, datado en 1965, fue exhibido en la exposición dedicada al arquitecto en Pamplona y Tudela entre 2022 y 2023[66]. El conseguido, ingenioso y bello proyecto se adecuaba al medio rural y a la dureza geográfica y climática del santuario. Tenía la particularidad de que el acceso al edificio se hacía por la parte alta, en la que radicaban los servicios comunes, desde la que se descendía a la zona destinada a habitaciones. En septiembre de 1965, desde la prensa se urgía sobre la necesidad de la construcción de la hospedería, una vez que se contaba con agua corriente y una carretera perfectamente asfaltada[67]. El 9 de noviembre de 1965 se daba cuenta del proyecto de cómo sería la hospedería con un dibujo de los arquitectos Cía y Arteaga, publicado en prensa[68].

Las obras no comenzaron hasta 1968, con el proyecto del arquitecto José Luis Cía y la ayuda de Julián Arteaga. La ejecución estaba muy avanzada en septiembre de 1971, a la vez que se construía el cimborrio de ladrillo en el santuario, y que se concluyó en septiembre de 1972[69]. El estudio que ha realizado Belén Esparza en este libro, va mucho más allá que estas informaciones de prensa y, gracias a la documentación de archivo e inédita, ha podido reconstruir cómo se desarrolló aquel proceso, con todo detalle, señalando que se presentaron siete trabajos a la consideración de un tribunal compuesto por Luis Felipe Gaztelu, José María Yarnoz, Alejandro Maisterra, Francisco Javier Urmeneta, y Cándido Ayestaran.

TAMBIÉN LOS GUSTOS PERSONALES, LOS MEDIOS ECONÓMICOS Y LOS MOTIVOS IDEOLÓGICOS

Si en distintas instituciones se impuso el criterio de alguno de sus miembros, ¿qué no ocurrió en proyectos netamente particulares? A modo de ejemplo, apuntamos lo ocurrido con el encargo de la casa de Sebastián Goicoechea de Pamplona. Víctor Eusa diseñó un magnífico proyecto, en 1924, que además se ha conservado y estudia en esta monografía Pablo Guijarro. En este caso los propietarios lo rechazaron porque se inclinaron por un estilo más relacionado con el regionalismo, desterrando un primer plan mucho más colorista y ostentoso, acorde con el estilo de Eusa en aquellos años, aún sin definir, en el que se mezclaban rasgos de la Sezzesión vienesa, el repertorio clásico, lo regional e incluso cierto influjo arabizante, explicable por su reciente viaje por Oriente en 1923[70].

62. Torres Balbás, L., «La iglesia de la hospedería de Roncesvalles», *Príncipe de Viana*, núm. 20 (1945), p. 372.

63. Martínez de Aguirre, J., «Las grandes restauraciones en Navarra (V). Roncesvalles: la obra que no cesa», *Diario de Navarra*, 7 de enero de 2022, pp. 64-65.

64. *Ibidem*.

65. Martínez Torres, J., «La hospedería de Aralar está en marcha. La Diputación anuncia el concurso de anteproyectos que se fallará en diciembre», *Diario de Navarra*, 1 de octubre de 1964, p. 16.

66. Esparza, B.; San Martín, S. y Esparza, F., «Obra expuesta», *Rafael Moneo en* Navarra, Tudela, Fundación María Forcada, 2023, pp. 28-33.

67. Ciáurriz, J., «Lleno en San Miguel de Aralar. Con la carretera asfaltada la necesidad de una hospedería es apremiante, *Diario de Navarra*, 23 de septiembre de 1965, p. 16.

68. «Así será la hospedería de Aralar», *Diario de Navarra*, 9 de noviembre de 1965, p. 1.

69. Pérez Ollo, F., «En San Miguel de Aralar. Han comenzado las obras de la hospedería y continúa la restauración del santuario», *Diario de Navarra*, 2 de agosto de 1968, p. 22 y P. L. «Probable apertura en primavera. Van muy avanzadas la hospedería y la reforma de San Miguel de Aralar», *Diario de Navarra*, 17 de septiembre de 1971, p. 20.

70. Tabuenca González, F., *La arquitectura de Víctor Eusa*, Tesis doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura (Universidad Politécnica de Madrid), 2016, p. 49 https://oa.upm.es/40265/1/FERNANDO_TABUENCA_GONZALEZ_01.pdf (consulta 12/06/2024).



Una estética muy personal fue la que planteó para la fachada y plaza consistorial de Pamplona Eugenio Arraiza Vilella (1945), que resultó sugestiva y tentadora, al integrar la fachada dieciochesca en un conjunto constructivo de nueva planta, imitación de las plazas mayores españolas. De ello trató ampliamente el profesor Azanza[71]. José Luis Molins ya dejó escrito que tenía su derecho a formar parte de «La Pamplona soñada» o «Pamplona de papel», nunca erigida[72].

La historia del santuario del Puy de Estella fue dilatada. Con grandes entusiasmos y bríos se comenzó el nuevo edificio en 1930, planteado por el arquitecto Víctor Eusa. Se conserva una colección de fotografías que da cuenta de ello. La historia del edificio actual se remonta a 1928, año en que el prior informó del peligro de hundimiento de la nave barroca, optándose por realizar una nueva fábrica. El encargo recayó en Eusa, que entregó los planos en 1929. Las obras fueron a buen ritmo, de modo que en 1932 ya se celebró en su interior misa. Los tiempos no acompañaron y la Guerra Civil y los años duros siguientes hicieron que las obras no se prosiguiesen hasta 1949, pero con una remodelación sobre el plan inicial del mismo arquitecto, inaugurándose en 1952, tras la finalización de las obras en el año anterior[73]. Los cambios de planes trajeron novedades y la intensidad emocional de la que habla Tabuenca no se logró plenamente, pues algunos elementos como la torre central nunca se llegaron a construir[74].

Un ejemplo de las motivaciones políticas nos lo proporciona un plan para rendir homenaje a los caídos del bando nacional en la Guerra Civil: el gran obelisco que diseñó para el centro de la Plaza del Castillo el arquitecto Luis Felipe Gaztelu en 1942 y que estudia Javier Azanza en esta monografía detenidamente. Desde la capital de España y los organismos competentes, se estimó que la tipología del obelisco no encajaba por su contenido de paganismo con el nacionalcatolicismo imperante en el momento, amén de que el kiosko tenía una función específica e importante en las diversiones de la ciudad.

Los motivos ideológicos estuvieron detrás de muchos monumentos conmemorativos, que a lo largo de toda la geografía foral se levantaron en el siglo XX[75]. Si el arte es un medio de comunicación entre los hombres, una firma de un contexto y una civilización, así como excelente pizarra de la historia, en muchos de esos monumentos, tanto en los que se hicieron y los que quedaron en el papel, hemos de leer ideales religiosos, épicos, políticos, militares o culturales. Parafraseando a Jovellanos y aplicando a nuestro patrimonio, hemos de recordar que: «*detrás del más modesto decreto hay una teología*», en nuestro caso, tras cada imagen propuesta a los ciudadanos se deben de buscar los mensajes más o menos visibles de los mismos. Lamentablemente, de las distintas opciones que se barajaron para los mismos, apenas han quedado testimonios literarios y gráficos, por lo que los escasos que se van conociendo tienen su representación en la selección de planes soñados que se contienen en esta monografía.

71. Azanza López, J. J., «Proyectos, ideas e imágenes para la nueva Casa Consistorial de Pamplona entre 1939 y 1953 (en el 250 aniversario de su fachada barroca)», *Príncipe de Viana*, núm. 250 (2010), pp. 305-348.

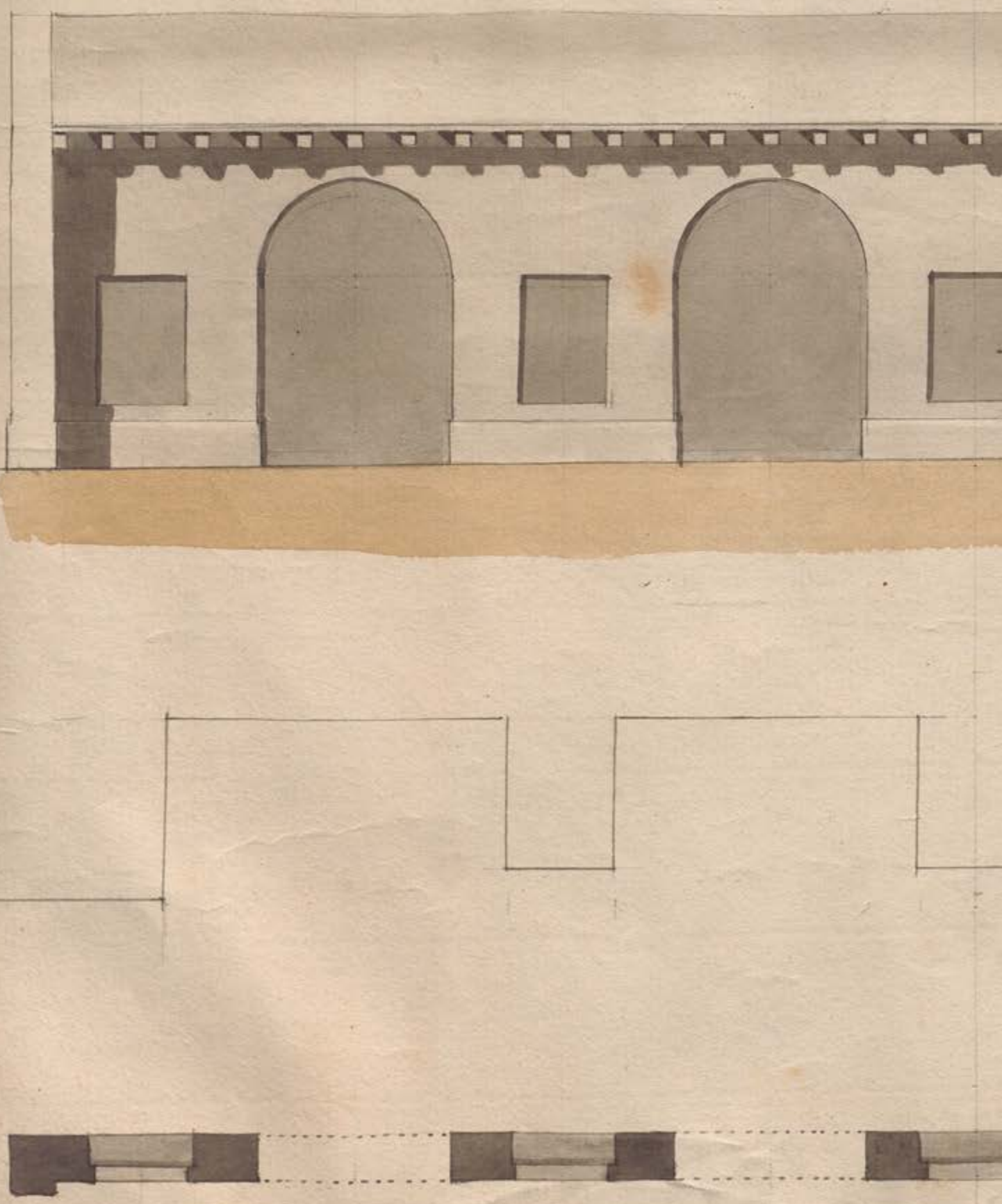
72. Molins Mugueta, J. L., «Grandes restauraciones (X). La Casa Consistorial de Pamplona», *Diario de Navarra,* 6 de junio de 1922, pp. 50-51.

73. Zorrilla y Echeverría, P. E., *Memoria descriptiva e historia de la imagen y santuario de Ntra. Sra. del Puy de Estella*, Estella, 4ª Edición aumentada, S. l, s. n., 1951, pp. 62-68.

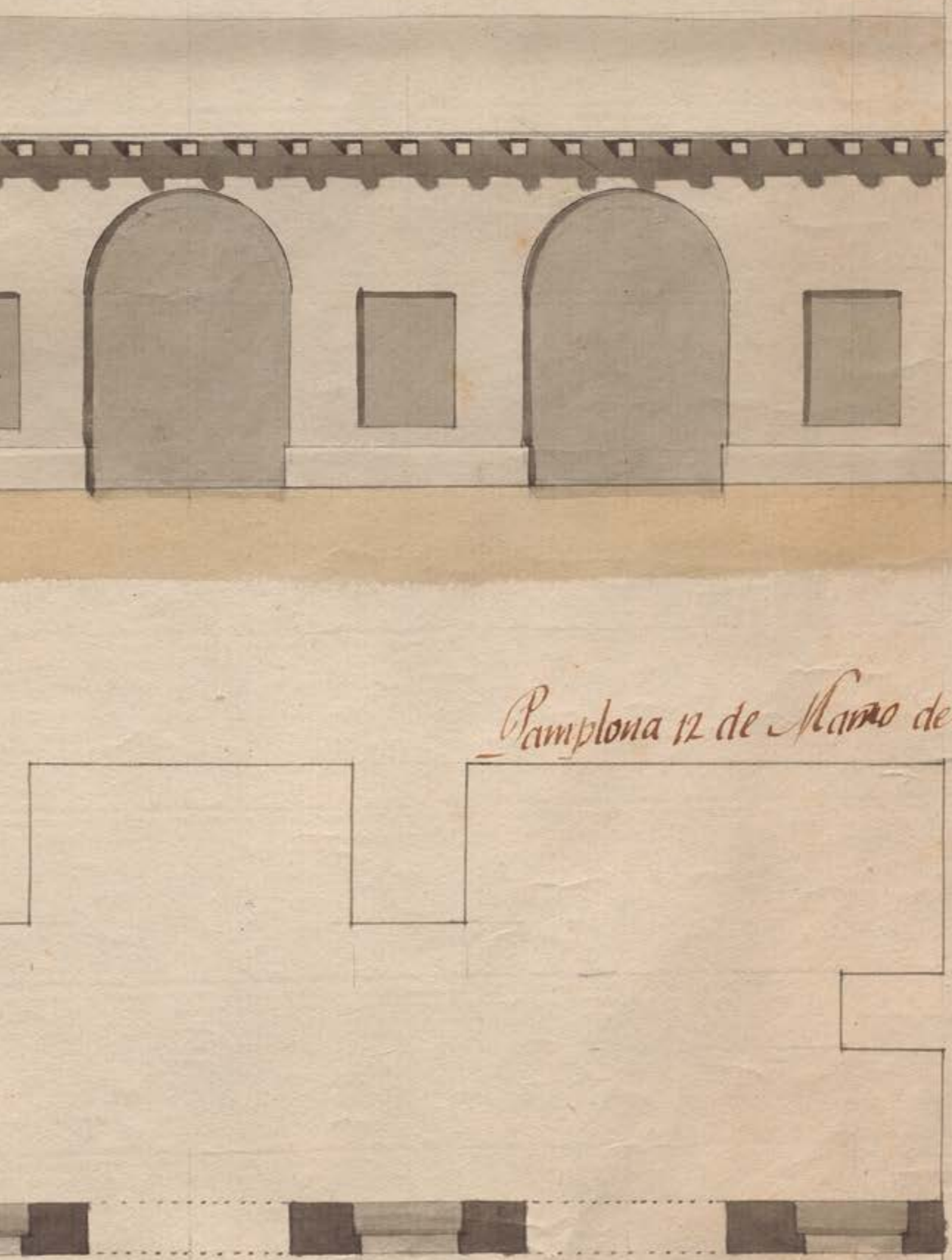
74. Tabuenca González, F., *La arquitectura de Víctor Eusa...*, *op. cit.*, pp. 75-77.

75. Azanza López, J. J., *El monumento conmemorativo en Navarra. La identidad de un Reino*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Colección Panorama, núm. 31, 2003, p. 1.

Diseño que manifiesta el Trozo de la Galeria que
Ciudad. Nota El dho Diseño sea formado
mesor frente los machones de la Obra, que en su lu
Toda la referida Galeria



se intenta Construir en la Santa Yglesia Catedral de esta..
alternando arcos con bentanas, por quanto èstas bi...
gar los arcos; no ostante no hay grave incombeniente à que
se esecute de arcos sin bentanas.



Pamplona 12 de Marzo de 1805

Juan Antº de Zagola
Arquitecto

LA NUEVA SANGÜESA. SUEÑO IRREALIZABLE DE SANTOS ÁNGEL DE OCHANDÁTEGUI, 1788

La noche del 24 de septiembre de 1787 el río Aragón inundó la población de Sangüesa y su entorno dejando 600 muertos y apenas 40 edificios en pie. Los documentos se refieren al suceso como «la Ruina».

Santos Ochandátegui, por entonces director general de Caminos, fue encargado de tomar medidas de urgencia para albergar a los sangüesinos en barracas y chozas. También hubo de inspeccionar la población y clasificar los edificios en derruidos, ruinosos y habitables. Ante la magnitud de la tragedia el gobierno central interviene y Campomanes, gobernador del Consejo de Castilla, apoya las medidas de la Diputación de Navarra para resolver el problema. Se buscaba una solución permanente para el riesgo reiterado de las inundaciones, y acorde con la política ilustrada de creación de ciudades de nueva planta se decidió cambiar la ubicación de la ciudad a una zona alta alejada del río dentro del término municipal.

El proyecto de la Nueva Sangüesa se confía en 1788 a Ochandátegui, quien en pocos meses prepara el encargo. En 1790 el rey Carlos III aprueba el plan de levantar una nueva ciudad «*con hermosura y buena disposición teniendo el consejo presente lo que a ese fin disponen las leyes de Indias para la construcción de nuevos pueblos*» (ARGN, leg. 1, carp. 4).

Dos son las figuras que destacan en esta empresa, en Madrid Pedro Rodríguez de Campomanes, y en Navarra Santos Ángel de Ochandátegui, el primero como impulsor teórico y el segundo como técnico práctico. Los dos sin duda prestigiosos en sus respectivos ámbitos: Campomanes como estadista y reformador social y titular de innumerables cargos oficiales y académicos y Ochandátegui como figura ya reconocida de la arquitectura e ingeniería.

En el Archivo militar de Madrid se guardan los planos del proyecto de Ochandátegui, que Iparraguirre *et al*. (pp. 49-349) consideran que «*reproduce de un modo casi literal algunas de las especificaciones sobre la forma cuadrada de la ciudad, las calles hechas a cordel*»; con la plaza cuadrada en su centro, y el límite de la ciudad formado por una doble hilera de arbolado circundante que evocan la idea de la *Sinapia*, utopía muy cercana a Campomanes, la cual persigue integrar la naturaleza dentro de la urbe a la vez que controla su crecimiento. Apunta también que «*Ochandátegui encontró en el encargo de la Nueva Sangüesa no tanto una oportunidad profesional, sino el pretexto para un proyecto más ambicioso que fuera capaz de resolver, a un mismo tiempo, tanto la necesidad imperiosa de habitación para los damnificados sangüesinos, como una ciudad construida según unos principios estéticos que garantizan un alto grado de legibilidad urbana y que al mismo tiempo constituyese un espacio público altamente representado*».

El dibujo número 2 reproduce la planta de un templo, el corte del mismo y las fachadas de dos tipos de viviendas. La iglesia consta de una nave rectangular con crucero apenas destacado en el exterior.

En la parte derecha de este plano aparecen los alzados de dos edificios residenciales, de dos y tres pisos, en los que prevalece un diseño simétrico, claro, austero, *honesto* –adjetivo que utilizan los documentos de la época–, al servicio de una sociedad ordenada y jerarquizada en consonancia con los ideales del tiempo.

En el tercer dibujo se ve el alzado de una plaza porticada, la fachada principal de una iglesia y un edificio de viviendas.

Como se ha dicho fue un sueño irrealizable por varias razones. La primera y más evidente, que se advierte ya en los momentos iniciales, es el inmenso coste económico que supondría levantar una nueva ciudad, unido a la falta de recursos –falta de «caudales» repiten los textos de la época–. Se propone para su abaratamiento edificar solamente áreas públicas como iglesias, consistorio, prisiones, carnicería, matadero etc., y en lo demás limitarse a designar los sitios de plazas, plazuelas, fuentes y otros que se estimasen necesarios, tirando las calles según fueran presentándose pobladores. Incluso se propone en 1793 conceder título de noble al que edificase una o dos casas con arreglo al plan que se le diese (ARGN, leg. 1, carps. 24 y 27). Aun con estas rebajas e incentivos, en 1796 se asume que no se ha progresado nada.

La guerra de la Convención con Francia (1793-1795) fue otro hecho determinante para que la nueva ciudad no llegara a construirse. Navarra por su situación fronteriza con Francia hubo de participar activamente en la defensa del país empleando tanto recursos monetarios como humanos.

Archivo General Militar de Madrid, Cartoteca. Biblioteca Virtual de Defensa PL NA-10/14; PL NA-10/15; PL NA-10/16.

Archivo Municipal de Sangüesa. Actas del pleno del ayuntamiento, libros 30 y 31.

Archivo Real y General de Navarra. Incendios e Inundaciones, leg. 1, carps. 4; 24; 27; 30 y 32.

Iparraguirre Barbero, I.; Díez Oronoz, A. y Caballero Lobera, A., «De Nueva Sangüesa a Ayegui: la vigencia de un modelo de ciudad clásica», *Journal of Traditional Building, Architecture and Urbanism*, núm. 1 (2020), pp. 344-356.

Oslé Guerendiáin, L. E., *Navarra y sus Instituciones en la Guerra de la Convención (1793-1795)*, Pamplona, Universidad Pública de Navarra; Madrid, Ministerio de Defensa, 2005.

Torres Olleta, Mª G., «Planes para la Nueva Sangüesa», en R. Fernández Gracia (dir. y ed.), *El dibujo en el proceso creativo de las artes. Trazas y diseños navarros 1500-1800*, Pamplona, Universidad de Navarra/ Fundación Fuentes Dutor/ Fundación Gondra Barandiarán, 2023, pp. 332-335.

Como señala Oslé Guerendáin (2005, pp. 504-505), en las circunstancias de la guerra, «*las relaciones entre las instituciones navarras y el Gobierno fueron tensas y difíciles* [...] *si bien la Diputación y las Cortes estuvieron dispuestas a colaborar con las autoridades militares y con el virrey siempre dejaron bien sentado que las peticiones de hombres, servicio e bagajes, etc., debían respetar las leyes privativas del viejo reino*». Una época de conflicto entre las ideas ilustradas asumidas por el poder central y la mentalidad de los estamentos navarros anclada en el Antiguo Régimen. En este complicado contexto económico y político era muy difícil que progresase el proyecto.

La segunda razón radica en la disimilitud de Sangüesa respecto a otras nuevas ciudades: Sangüesa era ya en el XVIII una ciudad de larga historia, desde su ubicación original en el siglo X y la actual, datada en 1122, ciudad además que gozaba de cierta prosperidad en el momento del desastre, circunstancias que no encajan en las políticas de reorganización territorial, muy variadas por otra parte. Criterios válidos en otros lugares como eran repoblar o poner en producción extensiones de tierras baldías, no parecen aplicables a un próspero pueblo de viejas raíces y que de alguna manera ya había conseguido superar otras catástrofes naturales semejantes a la de 1787.

En el caso de la Nueva Sangüesa no se busca «incrementar la riqueza de la Nación», idea acariciada por los ilustrados; se trata únicamente de resolver el problema concreto de las reiteradas inundaciones del pueblo cambiando su ubicación a un lugar más seguro. Solucionar un problema local con una fórmula extraordinaria (recordemos las Nuevas Poblaciones de Andalucía y otras) resultó una quimera.

Por último se suma una tercera razón: la vida en el pueblo continúa después de la inundación. Las actas municipales reflejan cómo Sangüesa se va recuperando de forma inmediata al margen del concepto de una ciudad ideal. Desde el primer momento hay una firme voluntad por volver a la vida cotidiana: conseguir las semillas para sembrar, nombrar maestro, predicadores, exenciones de impuestos, poner precio a las barracas... Las actas recogen en 1788 cómo la efigie del santo patrono la rescató la ciudad «p*or hallarse abandonada en los escombros y ruinas*», la limpian y la ponen en el convento de san Francisco: gesto simbólico, que no anecdótico, y que indica la voluntad del pueblo de rehacerse sobre las ruinas.

En noviembre de 1795 el ayuntamiento solicita que de la derrama debida a los ingentes gastos de la guerra con Francia, establecida por las Cortes Generales de doscientos mil pesos, la parte que corresponde a la ciudad se pague de la cantidad procedente de los donativos que estaban en manos de un depositario, solicitando que el sobrante se aplique a otras diligencias (AMS, lib. 30).

En el año 1796 se asume que «*todo han sido proyectos y discursos que aunque hijos del mejor celo nada han producido de útil y permanente*» (ARGN, leg. 1, carp. 30) Ese mismo año el Ayuntamiento de Sangüesa solicita al Consejo Real la construcción de un dique o malecón que proteja al pueblo de las riadas y se hace mención del «*proyecto de traslación a situación más alta y segura del río que fue aprobada* [...] *aunque sin señalamiento de caudales por lo que reconociendo la ciudad la absoluta imposibilidad de ejecutarse el proyecto mediante no ser fácil ni aun a la imaginación un apronto tan excesivo de dinero como el que es indispensable invertirse*».

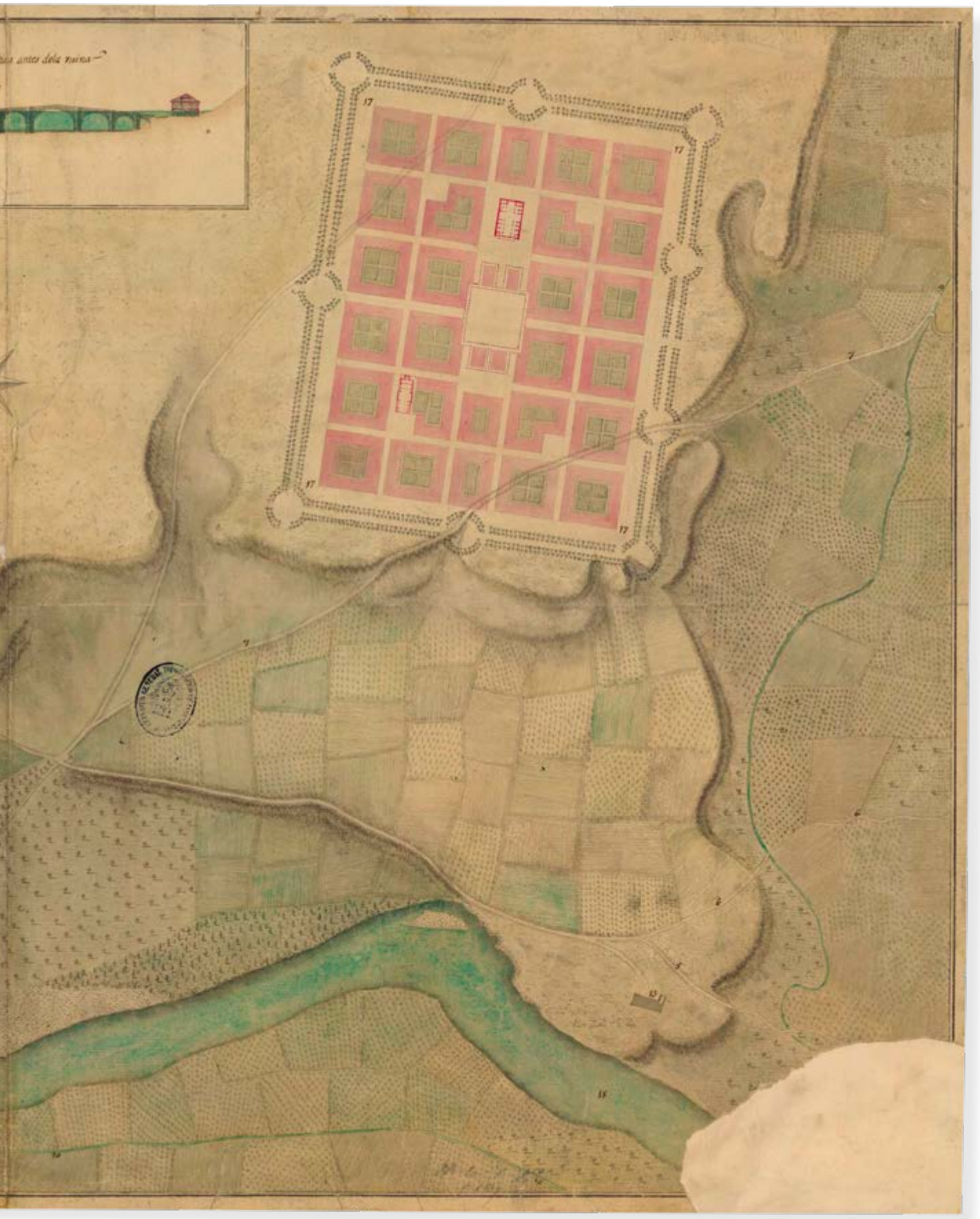
El final de esta historia se cerró con las Reales Órdenes que suspendían el proyecto de traslación de la ciudad y que instaban a buscar otros medios para dar seguridad al pueblo, utilizando el dinero recogido, aun conscientes de «*lo limitado del caudal*». Así se firmó en Aranjuez el 27 de abril de 1797 (ARGN, leg. 1, carp. 32).

En resumen: no hubo suficientes recursos económicos para construir la ciudad soñada por Ochandátegui, y tampoco hubo mayor empeño en un país convulsionado y empobrecido por la guerra con Francia, a lo que se sumó el relativo interés de los vecinos de Sangüesa por la traslación, y su tenacidad –quizá su destino– para reconstruir una vez más la vieja ciudad.

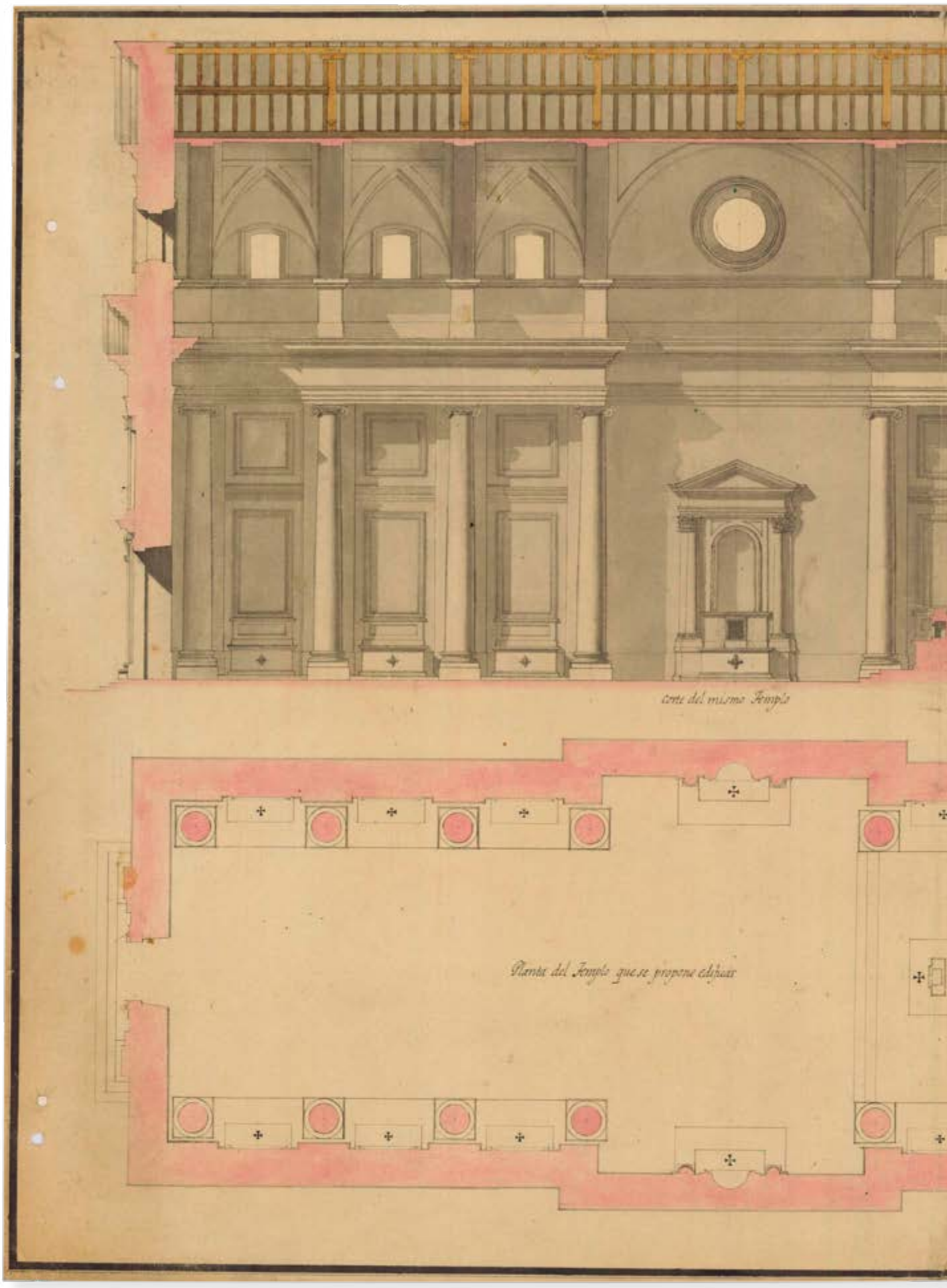
La Nueva Sangüesa fue un sueño irrealizable desde su gestación, un mero ejercicio teórico de política y arquitectura ilustradas.

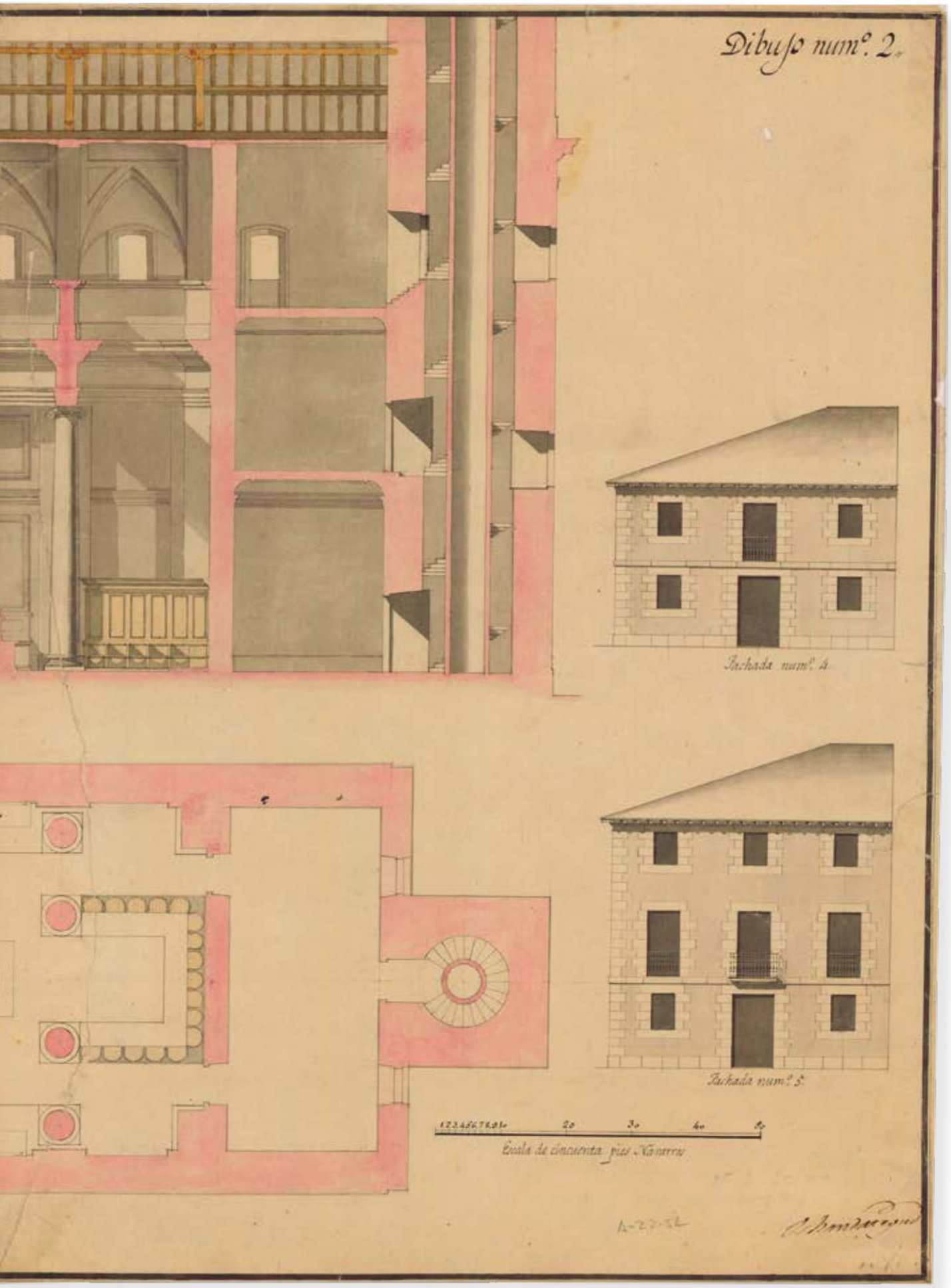
[Mª Gabriela Torres Olleta]


Dibujo num.º 1.
Perfil que corta por la linea C D E F dela planta, y detalla la elevacion a que llegaran las aguas respecto delos edificios que exist
Escala de setecientas varas Navarras respectivas à este perfil
Plano topografico dela Ciudad de Sangüesa arruinada, y dela nueva Poblacion que se intenta edificar en sitio espacioso y bastante elevado sobre el nivel de las mayores inundaciones.
Explicacion
N.º 1 demuestra la planta dela ciudad arruinada. 2. camino que dirige à Pamplona por Aibar. 3. camino ala misma capital por Artaxona. 4. camino al cargo de Barronica, y este paraje. 5. camino ala Ribera. 6. camino à Sos una delas cinco villas de Aragon. 7 este camino que conduce ala misma Villa de Sos. 8. camino a Xavier. 9. el Rio llamado la Onsella. 10. camino de riego para la grande huerta de Barronica. 11. Ermita y cuesta de San Andres. 12. Basilica y casa de San Raphel. 13. Hermita y Casa dela Magdalena. 14. Corral de Urniceda. 15. Barracas de madera que se construyeron de providencia à resultas dela ruina dela Ciudad. 16. Barracas executadas por particulares con igual motivo. 17. planta dela nueva Poblacion. 18. Sitio en que puede colocarse Barca.
Escala de setecientas varas Navarras correspondiente al plano topografico
Rio Aragon



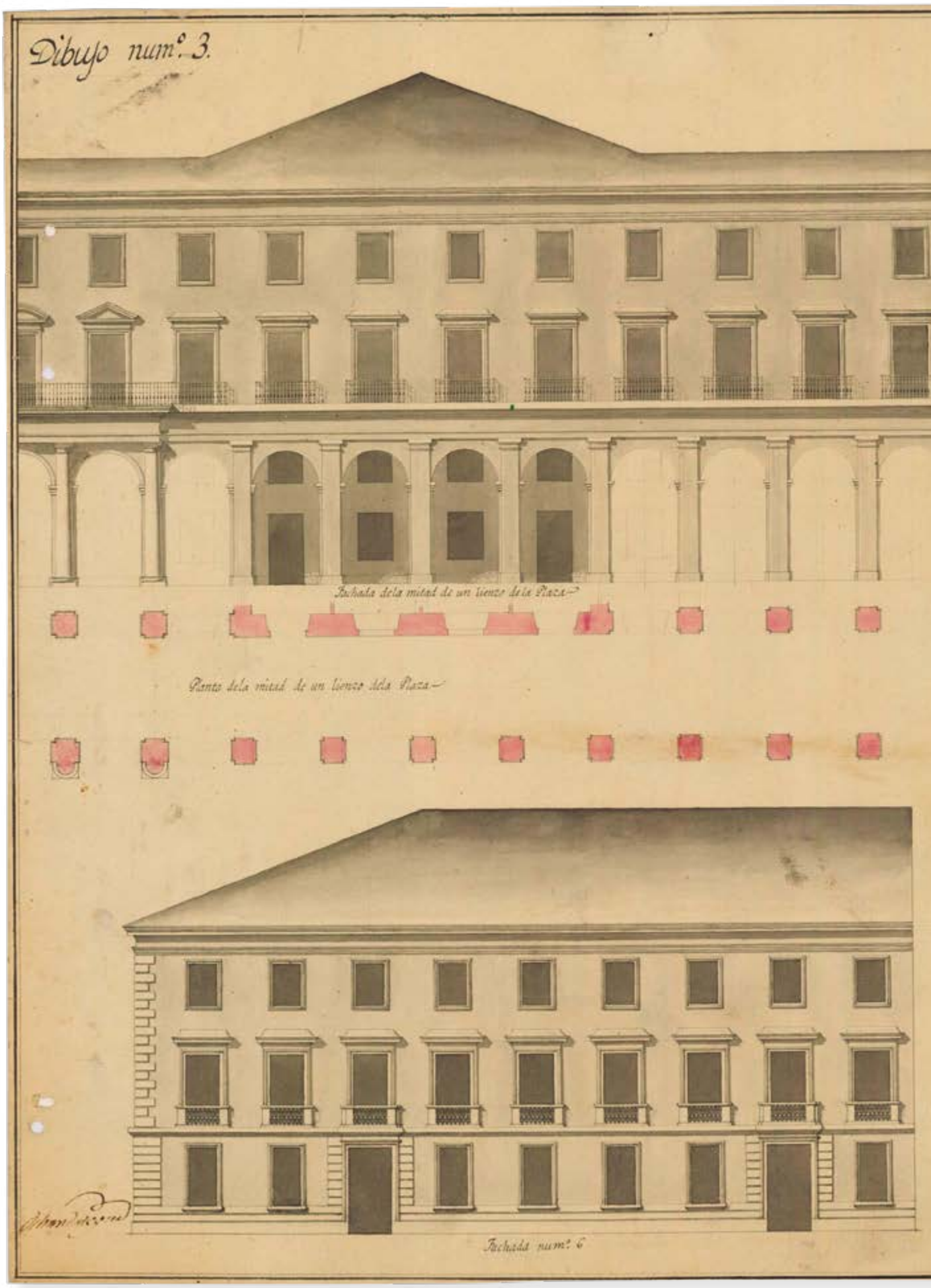
LA NUEVA SANGÜESA.
Planta topográfica de la ciudad de Sangüesa arruinada y de la nueva población que se intenta edificar en sitio espacioso y bastante elevado sobre el nivel de las mayores inundaciones. Santos Ángel de Ochandátegui, 1788. Archivo General Militar de Madrid.

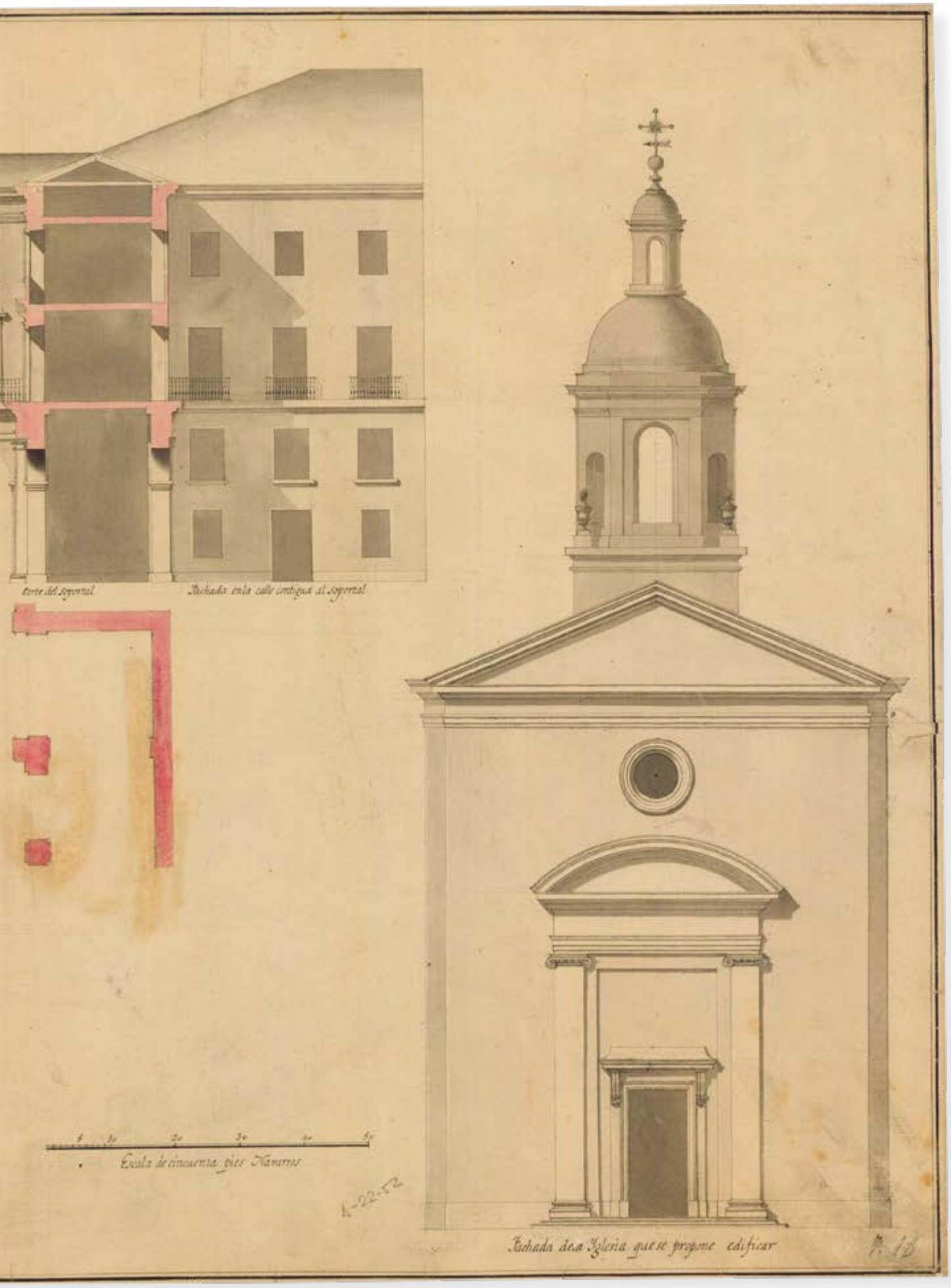

corte del mismo Templo
Planta del Templo que se propone edificar



LA NUEVA SANGÜESA.
Planta y alzado de una iglesia y alzado de dos viviendas. Santos Ángel de Ochandátegui, 1788. Archivo General Militar de Madrid.

Dibujo num.º 3.





LA NUEVA SANGÜESA.
Planta y alzado de la plaza mayor junto con el alzado de una iglesia y un edificio. Santos Ángel de Ochandátegui, 1788. Archivo General Militar de Madrid.

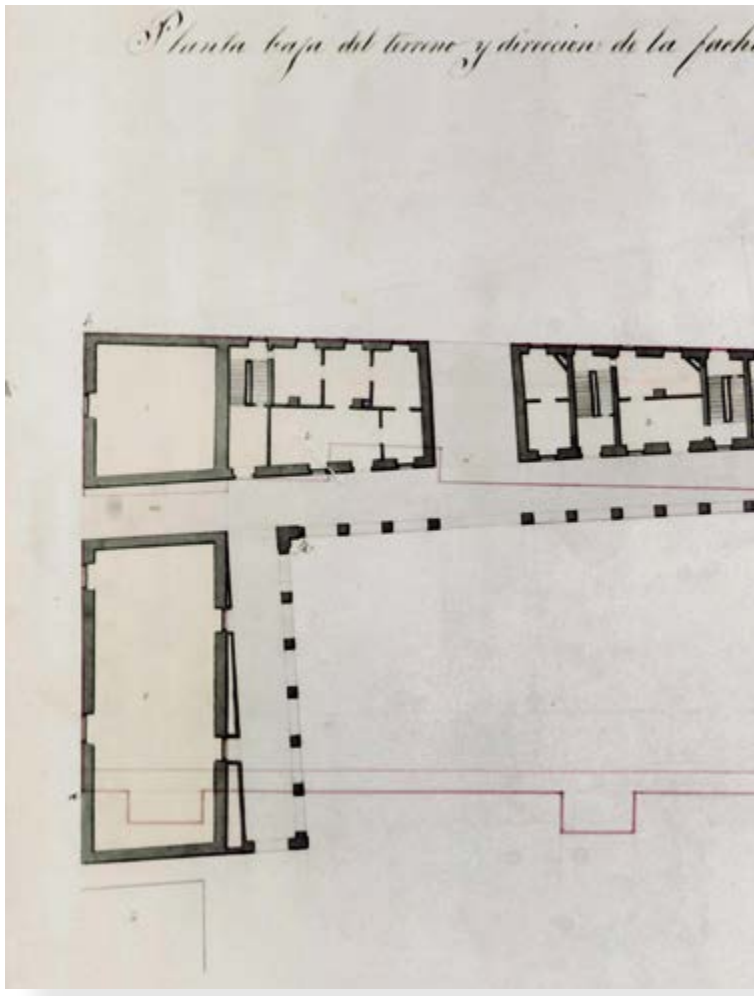
PLAZA MAYOR Y CASA CONSISTORIAL DE TAFALLA. JUAN REDECILLA, 1855

La Navarra isabelina de las décadas centrales del siglo XIX conoció una gran actividad constructiva, especialmente vinculada con la arquitectura civil pública de administración, servicios y ocio. Es precisamente en el contexto de la edificación de una nueva casa consistorial en la ciudad de Tafalla donde se ubica, asociado a ella, uno de los proyectos urbanísticos más relevantes del momento: la configuración de su plaza mayor, actual plaza Francisco de Navarra.

A mediados de la centuria y tras dolorosos años de guerras, Tafalla entró en una fase de prosperidad y crecimiento, con un consiguiente aumento demográfico. Las nuevas circunstancias exigieron entonces la construcción de un ayuntamiento con sus correspondientes dependencias. Para la ubicación del nuevo edificio, inmediatamente se pensó en el arruinado palacio real, sobre cuyos restos se levantaría, aprovechando su patio principal para convertirlo en un espacio público abierto, creando así un conjunto urbanístico regularizado y unitario bajo una concepción racionalizada. Heredero de las ideas ilustradas del siglo XVIII, y siguiendo modelos cercanos como las plazas nuevas de Vitoria o San Sebastián, el planteamiento respondía con nitidez a la mentalidad decimonónica de embellecer las ciudades y dotarlas de infraestructuras urbanas y espacios cívicos.

Dado que la propiedad de aquel solar pertenecía a la Corona, en 1853 se solicitó a la reina su cesión. La demora en la respuesta llevó al consistorio a encargar al año siguiente un diseño para la plaza a Juan Redecilla, posiblemente con el ánimo de influir en la decisión de la soberana. Para entonces, y a petición de la señora, el arquitecto ya había inspeccionado y reconocido el terreno para comprobar su viabilidad. Redecilla, burgalés de nacimiento, formado en la Real Academia de Bellas Artes y por entonces residente en Pamplona como maestro mayor de sus fortificaciones, presentó un proyecto fechado el 30 de enero de 1855. En él desarrolló dos alzados: el superior reflejaba la «*Fachada que se desea construir*» y el inferior la «*Fachada de entramadas que se halla construida*», un edificio de escasa altura y nulo interés artístico que se correspondía con los restos reutilizados del antiguo palacio.

Redecilla propuso una gran plaza rectangular con forma en U, de fachadas uniformes, ubicada ligeramente oblicua al camino real, al que se abría por su cuarto lado. Este planteamiento no hacía sino proseguir con el modelo de plaza mayor propia del urbanismo hispano desde el siglo XVI con frentes ordenados e iguales y una clara unidad estética. En



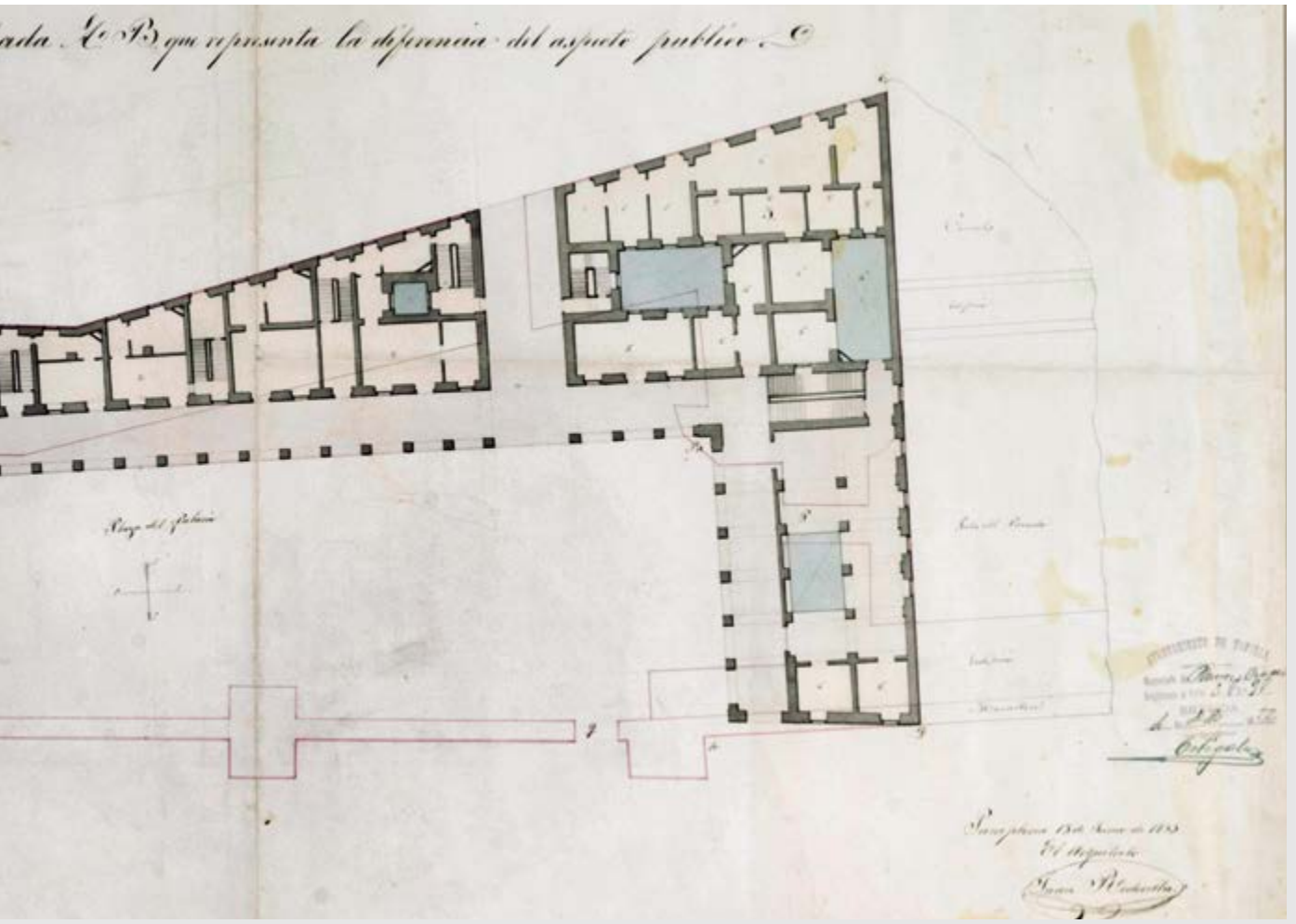
este caso, disponía una planta baja con soportales adintelados apoyados sobre columnas toscanas. Por encima ubicaba tres cuerpos con una extraordinaria profusión de balcones, todos ellos individuales. Sendos arcos de gran tamaño situados en los extremos del lado largo comunicaban la plaza con las calles traseras, favoreciendo el tránsito. Se generaba así en esta crujía principal un frontispicio tripartito, con un largo paramento central entre arco y arco que albergaba cincuenta y un balcones –diecisiete por piso–, y dos laterales mucho más reducidos con a cada tres balcones por altura. Para la rejería pensó en antepechos curvilíneos de hierro fundido. Aunque no aportó dibujo de los lados cortos del ágora, una inscripción indicaba la continuidad visual del conjunto.

La traza seguía postulados neoclasicistas y los grandes arcos enlazaban con los que Juan de Villa-

Archivo Municipal de Tafalla. Obras, leg. 1.

Archivo Municipal de Tafalla. Planos: diseños varios sin clasificar.

Martín Larumbe, M., *El Academicismo y la arquitectura de siglo XIX en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990.



PLANTA PARA PLAZA MAYOR Y CASA CONSISTORIAL DE TAFALLA.
Juan Redecilla, 1855. Archivo Municipal de Tafalla.

nueva había incorporado en la reforma de la plaza Mayor de Madrid. Sin embargo, la fachada tafallesa resultaba excesivamente monótona por cuanto no delataba arquitectónicamente la casa consistorial y carecía de cualquier elemento articulador y decorativo. Los soportales adintelados, frente a una solución arqueada, restaban, además, empaque al conjunto y le otorgaban cierta pesadez, solo rota por los grandes arcos extremos.

Dado que en esta primera propuesta el frontis era literalmente solo un telón, el 13 de junio de 1855 Redecilla la completó ofreciendo un plano con la «*distribución de las dependencias*». De este modo, en la crujía corta del lado sur se ubicaría un liceo; la opuesta estaría destinada al almudí, mientras el frente largo quedaría ocupado por viviendas particulares. Justo en el ángulo norte, y aprovechando una mayor extensión del solar, se emplazarían la pescadería, la carnicería, el peso, un depósito de granos y un patio para las caballerías, quedando justo encima la casa consistorial.

Obtenidos los terrenos de manos reales el 24 de octubre de 1855 y aprobado el plan por el ayuntamiento, nadie concurrió a la subasta que se convocó para acometer las obras. Poco después, en marzo de 1856, se solicitó a Martín de Saracíbar un nuevo proyecto que, finalmente, fue el ejecutado. También con forma de U, dispuso la plaza totalmente paralela al camino real, rebajó la altura del conjunto, recreció los soportales, a los que dotó de entresuelo y arcos, y ubicó la casa consistorial en el centro del conjunto, coronándola con un frontón triangular y el escudo de armas de la ciudad. Tafalla ganó con el cambio.

[Pilar Andueza Unanua]

Plano de fachada de la plaza de Palacio en Batalla, que representa

Fachada que

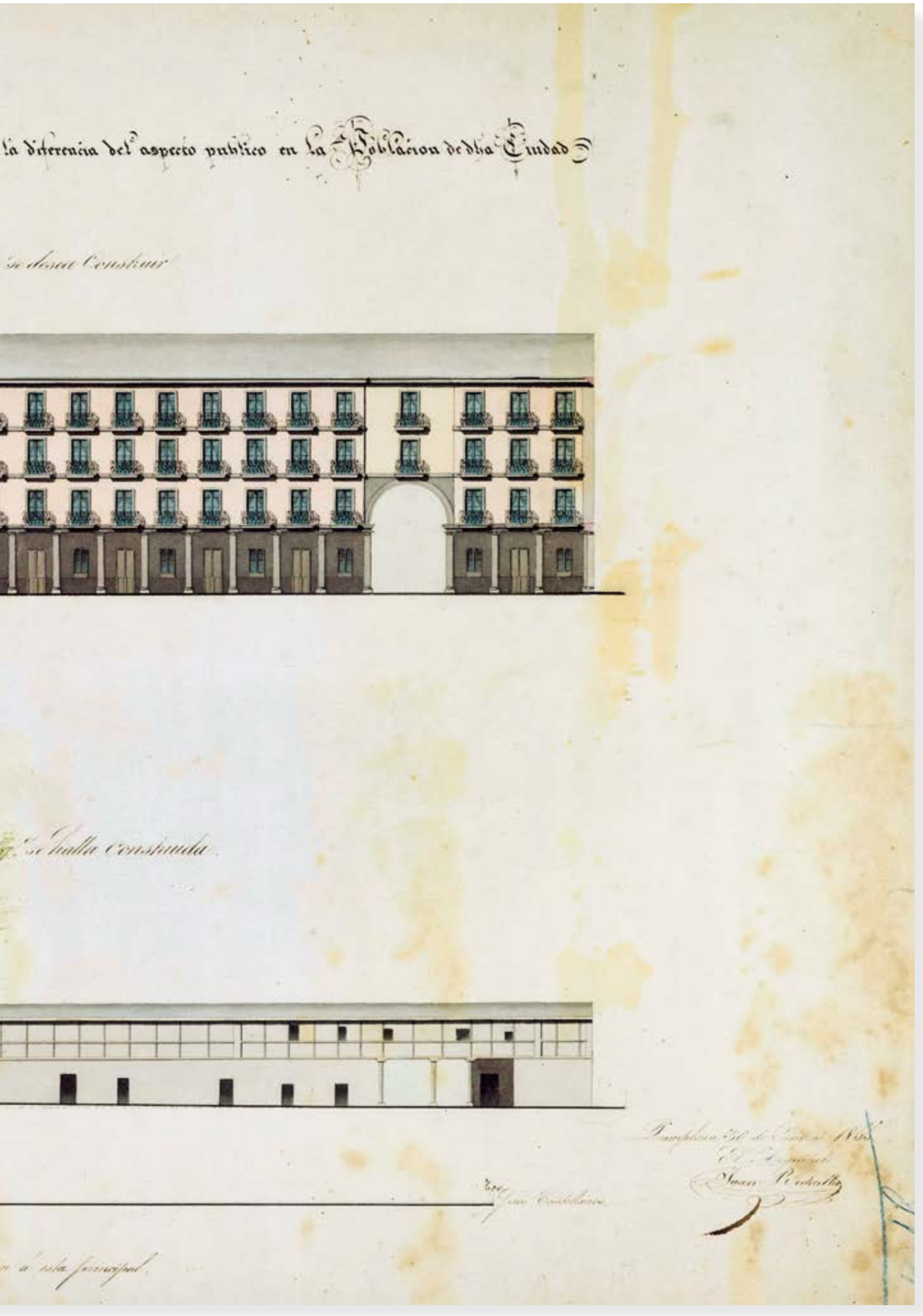


Fachada de entramuda



Escala de

Advertencia Manifiesta la misma Planilla los Jardines de los Cuarteles que corresponde



PROYECTO PARA PLAZA MAYOR Y CASA CONSISTORIAL DE TAFALLA.
Juan Redecilla, 1855. Archivo Municipal de Tafalla.

ENSANCHE DE PAMPLONA POR ROCHAPEA Y ESTACIÓN. JOSÉ LUNA ORFILA, 1890-1902

El plano que acompaña esta explicación es fundamental para entender los siguientes planos relativos a los Ensanches que se propusieron en Pamplona. Se realizó el 8 de agosto de 1891 y fue diseñado por José Luna Orfila, Ingeniero Comandante y Teniente General de Ingenieros del Estado Mayor. En él se aprecian las murallas de Pamplona en esa época (sin el caserío interior), el río Arga, unas manchas en rojo y amarillo que corresponden a unos Ensanches que veremos en páginas siguientes, y tres líneas onduladas y cerradas que son lo más importante, puesto que eran las delimitaciones de las «zonas polémicas»: un recinto de mil quinientas varas a partir de las murallas donde estuvo prohibida la construcción e incluso la plantación de árboles, consecuencia de lo que Carlos V había establecido para que, en caso de guerra, no pudiera parapetarse el enemigo.

Ahora bien, Pamplona no fue ajena a las motivaciones profundas que pusieron en marcha los planes de ensanche y extensión en otras ciudades. Los agentes de la expansión de las ciudades en aquellos años ya sabían que el crecimiento de la ciudad a que aspiraban no se quedaba meramente en un aumento físico, sino que llevaba consigo un engrandecimiento y prosperidad general (Samoná, 1975). No fue el acceso de las masas proletarias a la ciudad industrial lo que provocó el ensanche: las ideas fueron acogidas al principio por las clases altas de la sociedad: «*los primeros impulsos de reforma y extensión urbana están motivados más por exigencias de un mayor bienestar y comodidad* [...] *que por los problemas de alojamiento del proletariado industrial inmigrante*» (Bassols, 1973). Por eso, el Ensanche obró a modo de ventosa y no como efecto, sino como causa del crecimiento de Pamplona.

Todo esto supondría una laboriosa gestión en que se enfrentarían dos posiciones: una progresista y otra conservadora, que se manifestarían a distintos niveles, según los distintos momentos de su largo proceso. Al principio, la pugna entre lo tradicional y lo moderno se reflejó en los planteamientos militares y civiles respectivamente. Posteriormente, las dificultades de la gestión económica provenientes no ya del ramo militar, sino de los propietarios de los terrenos, son eco de las posiciones liberales a ultranza o liberal-democráticas más avanzadas, que dieron lugar a los tres últimos proyectos del llamado II Ensanche.

Sea como fuere, el tan ansiado Ensanche suponía «suprimir» la barrera militar. Las murallas y las disposiciones sobre las «zonas polémicas» se convirtieron así en el «enemigo» de la mentalidad progresista que defendía la expansión de las ciudades y no sólo en Pamplona. Sin embargo, el ramo de Guerra era tan poderoso que el primer planteamiento de Ensanche que deseaba Pamplona lo redactaron los propios militares más allá de las murallas, por la zona de la Rochapea (1885).

Pero acto seguido fueron los civiles, con el ayuntamiento a la cabeza, los que quisieron asumir el protagonismo de la forma del Ensanche y propugnaron otros planteamientos, pero dentro todavía de las condiciones militares: fueron proyectos todavía por la zona de la Rochapea (1899 a 1901).

Sin embargo, la ciudadanía no quedó satisfecha, puesto que se deseaba construir el Ensanche en continuidad con el Casco Antiguo y esto implicaba el desarrollo hacia el Sur y el Oeste de Pamplona, sin saltar el desnivel producido por el río Arga. Esa insatisfacción llegó hasta el punto que la ciudadanía empezó a quitar piedras de las murallas y ponerlas en los fosos, con la evidente protesta por parte del ramo militar. El caso es que por fin el ayuntamiento consiguió que se dictara la Real Orden de 19 de octubre de 1901, que proponía derribar esas murallas y construir otras más hacia el Sur. Como consecuencia se asiste a otros proyectos de Ensanche, redactados por los técnicos municipales, hacia el Sur y el Oeste (1901 a 1909), en continuidad con el Casco Antiguo.

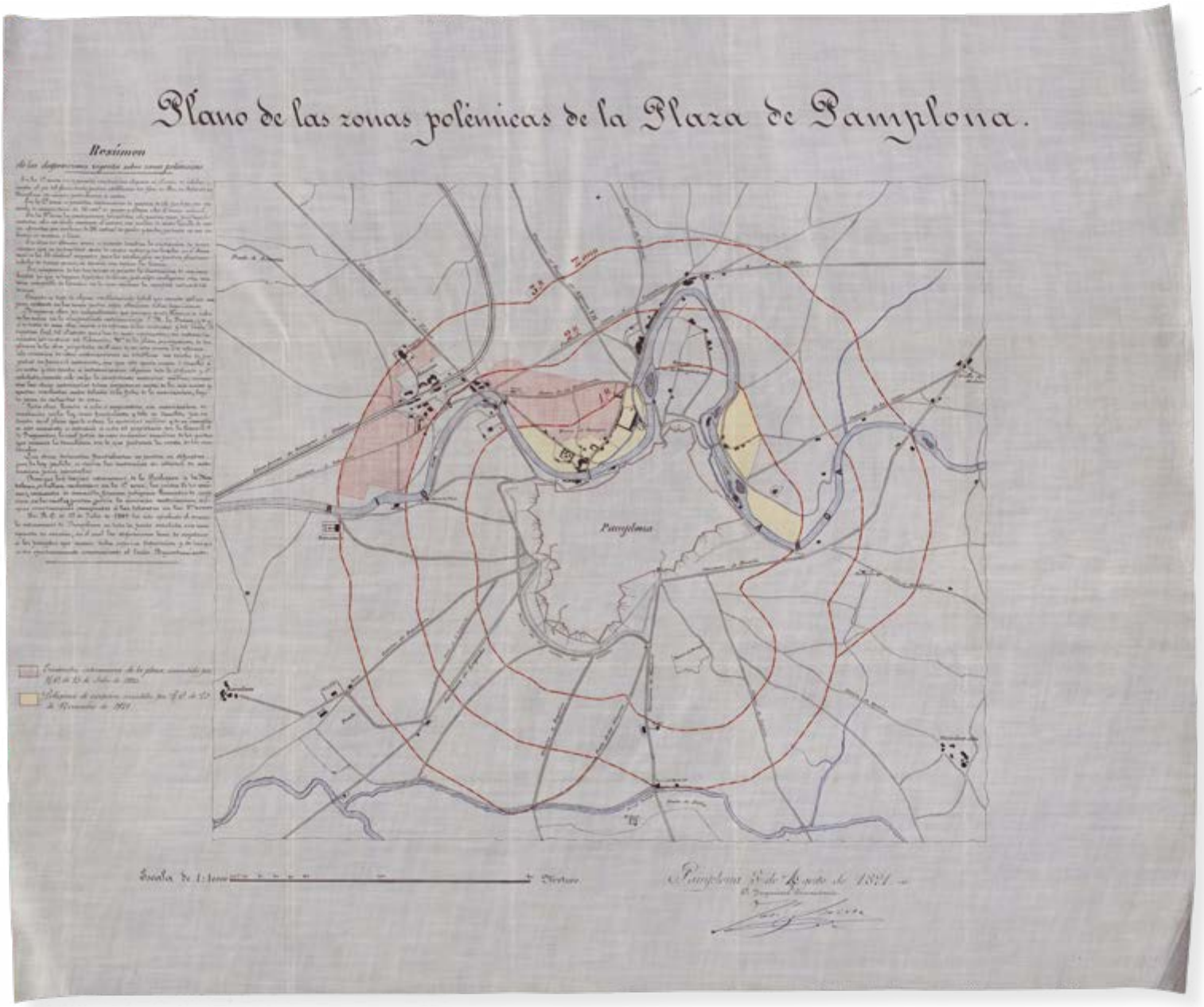
Por último, antes de construirse esas otras murallas, hubo una nueva delimitación de ellas mucho más al Sur, que tampoco se llegaron a construir, y esto generó la posibilidad de un Ensanche hacia el Sur suficientemente amplio según las previsiones de entonces. Fue cuando se presentaron los tres últimos proyectos de Arteaga (1908), Galé (1913) y Esparza (1917); este postrero fue el que se realizó. Pero los dos primeros, que veremos en páginas posteriores, son reflejo de las dos posiciones conservadora y progresista mencionadas, sólo que en este caso se refieren al diseño interior de los proyectos.

[José María Ordeig Corsini]

Archivo Municipal de Pamplona. Obras, leg. núm. 3 del Ensanche Antiguo: 1890-1902. Plano de las zonas polémicas de la plaza de Pamplona, por el Coronel José Luna Orfila, c. 1891.

BASSOLS, M., *Génesis y evolución del derecho urbanístico español*, Madrid 1973.

SAMONA, G., *L'Urbanistica e l'avenire della cittá*, Roma 1975.



PLANO DE LAS ZONAS POLÉMICAS, CON EL PROYECTO DEL ENSANCHE POR ROCHAPEA Y ESTACIÓN.
José Luna Orfila, 1890-1892. Archivo Municipal de Pamplona.

ENSANCHE DE PAMPLONA
POR ROCHAPEA Y ESTACIÓN. JOSÉ LUNA ORFILA, 1885

Con base en la Real Orden del 14 de agosto de 1884, que permitía de modo genérico algunas edificaciones extramuros, se encargó a la Comandancia la redacción del «*Proyecto de Ensanche de la Plaza de Pamplona para el Barrio de la Rochapea estramuros de la misma*», después de la insistencia del ayuntamiento frente al Gobierno. Fue redactado por José Luna Orfila, Ingeniero Comandante y Teniente General de Ingenieros del Estado Mayor, y es el primer proyecto de Ensanche que tuvo Pamplona. En el sitio en que se iba a localizar estaba la Estación del Ferrocarril, construida en 1860, y un pequeño núcleo industrial que se fue desarrollando después de la guerra carlista. En la zona propiamente de la Rochapea había algunas construcciones más.

Se ejecutó con fecha 9 de mayo de 1885 y se aprobó el 15 de agosto. Pero la Real Orden se ajustaba a lo dispuesto por Alfonso XII en su visita a Pamplona: sólo se podía edificar casas de hasta dos pisos con 10 metros de altura máxima, sin sótanos, ni cuevas, ni pozos profundos. Y además –y esto es lo más interesante– se habían de construir «según calles de dirección radial, en forma de abanico respecto a la ciudad» como se explica más adelante. La memoria es extensa para aquella época en la que aún no había precedente en Pamplona. Intentaba ajustarse a lo prevenido en las leyes estatales sobre ensanches, que concretaban que la memoria debía contener estudios geológicos, topográficos, meteorológicos, estadísticos de la población, datos sobre viviendas y alquileres y previsión de número de habitantes; también debía de explicarse en la propuesta lo referente a vías, perfiles, pavimentos, saneamientos, etc. Por otra parte, no es ajena a los deseos del Ensanche hacia el Sur que las fuerzas sociales repetidamente manifestaban. Por ello y a pesar de estar redactado por militares que defendían lo contrario, contiene una queja general de la poca salubridad del terreno en esa zona (humedad, falta de pendiente para los desagües, etc.), que imponía la elevación de los pisos bajos y apoyaba la prohibición de sótanos; de hecho, en 1927 tuvo lugar una gran inundación de toda la zona.

La extensión del plan ocupa dos zonas diferenciadas: la zona de la Estación y la de la Rochapea. La primera zona se resuelve mediante el diseño de una corona circular ajustada a los límites naturales del Arga y a la carretera hacia Vitoria, evitando sobrepasar ésta; se enmarca concéntricamente entre los límites segundo y tercero de las zonas polémicas. La segunda zona queda como un sector circular que rellena el meandro del Arga producido en la Rochapea, pero cortado en una de sus esquinas por el camino natural de Errotazar hasta la carretera de Cuatro Vientos. La trama de desarrollo interno de solares y calles respeta los viales principales: la carretera de Villava, la mencionada de Errotazar, y las dos que saliendo del puente de la Rochapea van hacia Errotazar y hacia Cuatro Vientos. Las dos zonas se resuelven, por tanto, con una trama que podía desarrollarse indefinidamente.

La estructura general viaria es radioconcéntrica, siendo los viales transversales trazados con un «radio de 100 metros», de tal modo que, como dice en la memoria, «en sus cruces con los radiales se corten ortogonalmente». La orientación queda supeditada a la forma impuesta por las necesidades militares, según la Real Orden de 1884. La propia memoria justifica esa estructura, para –en caso de ocupación militar– poder barrer desde las murallas con el fuego de artillería todo el barrio. De esta manera los edificios se ordenan radialmente, así como los viales y las zonas verdes semiprivadas, generando el diseño que se observa en el plano. La articulación de la trama con el río queda medianamente resuelta, aunque la tipología de viviendas usada obliga a re-

Archivo Municipal de Pamplona. Obras, leg. núm.. 2 del Ensanche Antiguo: 1888-1897. Plano del Ensanche de la plaza de Pamplona por el barrio de la Estación, por el coronel José Luna Orfila, c. 1885.

GUTTON, A., *Conversations sur l'architechure*, Paris 1962.

ORDEIG CORSINI, J. M., *Diseño y Normativa en la Ordenación Urbana de Pamplona (1770-1960)*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1992.

matar con edificios, y no con una zona verde, como parece hubiera sido más adecuado. Sin embargo la rigidez de la trama conecta muy mal con la Estación, quedando unas edificaciones al Norte de ésta sin interés ni comunicaciones. Con las edificaciones existentes en la Rochapea se resuelve mejor.

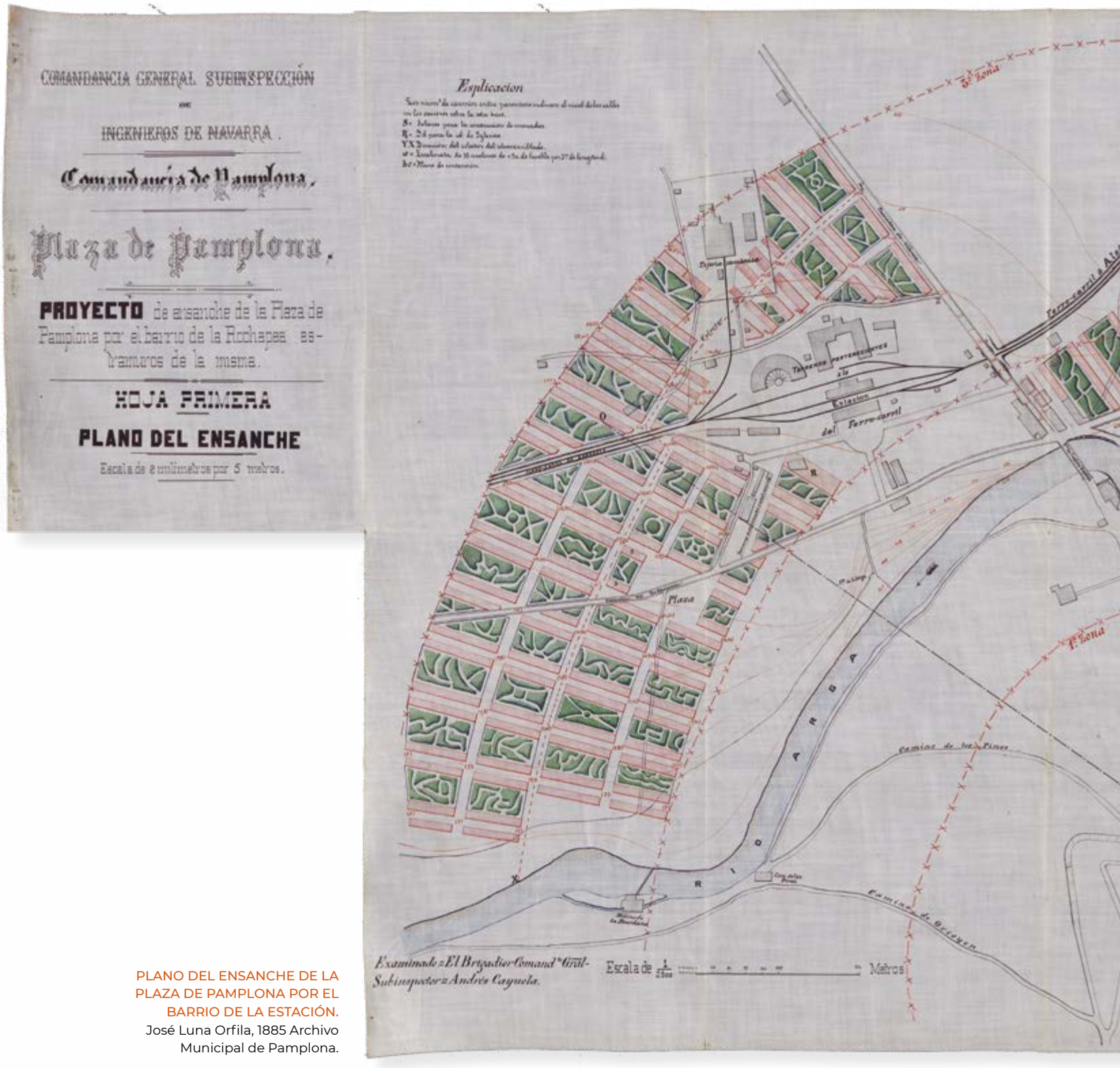
El plan plantea viales de 16 y de 12 metros de anchura, porque como la altura máxima de edificación (10 metros) viene dada por las referidas condiciones militares, se supone que es suficiente para que «el sol bañe las fachadas». Las aceras serían de 1,5 a 2 metros, dependiendo de la anchura de la calle, de tal modo que en la calzada se pudieran cruzar hasta tres vehículos. También plantea una serie de «edificios públicos», reservando dos solares en cada zona: uno para iglesia y escuela; y otro para mercado y, si sobra, para jardín público.

En las condiciones constructivas se concreta la altura de los edificios, el fondo edificable (12,5 metros), el número de pisos (dos, sin ático) y la tipología de patio ajardinado que se observa en el plano. Los patios se plantean cerrados, con verjas en ambos extremos de cada manzana. Parece que tendrían un uso colectivo, pero privado, al estilo quizá de los jardines propios de los pabellones militares. La tipología que resulta es casi como la de viviendas unifamiliares adosadas. Su forma de bloques y espacios verdes recuerda planteamientos urbanísticos posteriores como las ciudades jardín de Howard; y no sólo por su tipología edificatoria, sino también por la distribución radial concéntrica. Pero *Las ciudades-jardín del mañana* de Howard no se publicó hasta 1898. Tal forma de bloques y disposición radial conecta más bien con una corriente urbanística del siglo XVI, «comienzo del gran período de 'el Arte militar' aplicado a las ciudades, puesto que el desarrollo de la artillería lo requería» (Gutton, 1962). Ejemplos anteriores de esta forma de distribución radial concéntrica, entre otros, son los de Speckle (1589), Perret de Chambery (1601), Grammichele (1693), Karlsruhe (1715), etc.

En las últimas condiciones constructivas impuestas por la memoria tenemos la explicación de que el plan no cuajara. De acuerdo con la normativa dada, sólo se permitía la piedra como zócalo, con altura máxima de 56 centímetros; el resto debía ser de madera. El uso era sólo para vivienda. Se prohibía todo lo que pudiera significar parapetarse. Y por si fuera poco, la autorización «*nunca podrá considerarse como nuevo título de posesión a favor del propietario, quien quedará sugeto a demoler a su cuenta el edificio, sin derecho a indemnización* [...] *siempre que lo exija el servicio del Estado*». El plan no se llevó a cabo a pesar de su aprobación. Sólo se construyeron las casas de Estramura, Abadía, Galar e Irujo.

La propuesta del coronel Luna era difícilmente viable. Seis años después y a raíz de las ordenanzas de edificación de 1890 se elaboró un informe extenso por la Comisión de Fomento, el Alcalde y el arquitecto municipal, Julián Arteaga. En él se describe la incompatibilidad entre la normativa del municipio y la de las zonas polémicas, así como la recomendación de no usar ese ensanche, por su insalubridad, difícil de resolver. La razón de incompatibilidad era que la limitación de alturas (10 metros hasta la coronación) no permitía un aprovechamiento adecuado: según las ordenanzas de construcción de la ciudad se debía dejar 4 metros en planta baja; por razones de posible inundación del sitio había que subir el solado medio metro; y la inclinación del tejado y grosores de forjados no permitían la construcción de un piso más, con 3 metros libres como prescribían las ordenanzas. Es decir, se podía aprovechar realmente una sola planta (Ordeig, 1992).

[José María Ordeig Corsini]



PLANO DEL ENSANCHE DE LA PLAZA DE PAMPLONA POR EL BARRIO DE LA ESTACIÓN.
José Luna Orfila, 1885 Archivo Municipal de Pamplona.


Carretera nueva á Pamplona
2ª Zona
Polígono de Ascopio
Calle 1ª del Ens.
Cuartel
Cuartel de Caballería
Cuartel de Infantería
Cuartel de Artillería
Cuartel de Infantería
Cuartel de Infantería
Cuartel de Infant

ENSANCHE DE PAMPLONA
POR LA ROCHAPEA, MAGDALENA Y ESTACIÓN, 1899-1901

En este período se consiguió la autorización del Ensanche Intramuros (conocido como Primer Ensanche), que amainó la polémica general; pero volvió a resurgir de modo inusitado en 1894, intentando nacionalizar el conflicto (Ordeig, 1992). Como resultado se dictó la Real Orden de 1896 que al variar las expectativas de la normativa existente para las zonas polémicas, dejaba en suspenso el plan del Coronel Luna. Entonces el Municipio, viendo la todavía imposibilidad del derribo de murallas por el Sur, planteó unas alternativas de ensanche por el Norte, según la autorización legal vigente. Se comenzaba por tanto otra nueva etapa, en la que fue el ayuntamiento quien intentó llevar la iniciativa. La propuesta de Ensanche que se redactó se centraba no sólo en la Rochapea y la Estación, como el anterior, sino que incluía la Magdalena.

Hay dos propuestas conocidas. Una primera que fue elevada al Gobierno en 1899 y aprobada por el ramo de Guerra según la Real Orden de 23 de febrero de 1900 y que sólo aparece un Ensanche por la Rochapea. Y una segunda que por encargo de la Comisión de Fomento, los arquitectos Angel Goicoechea y Manuel Martínez de Ubago (a la sazón, arquitectos de la Real Academia de San Fernando), redactaron en marzo de 1901. En este último proyecto se distinguen tres zonas, Rochapea, Magdalena y Estación como veremos en la página siguiente.

Respecto de la primera propuesta hay que señalar que es suficientemente conocida y es lógico que sea así, por la difusión que el ayuntamiento hizo de ella por medio de la litografía en que se incluía el plano supervisado por los militares y la Real Orden. Esta consiste en nueve prescripciones en las que se fijan los límites a partir de los cuales se permite construir. Destaca la prescripción número 6, que permite reducir hasta 16 metros la anchura de las calles, pero que «dichas calles debían ser batidas por los fuegos del recinto» en caso de conflicto, siendo aún un reflejo de las condiciones tan difíciles de cambiar de las zonas polémicas.

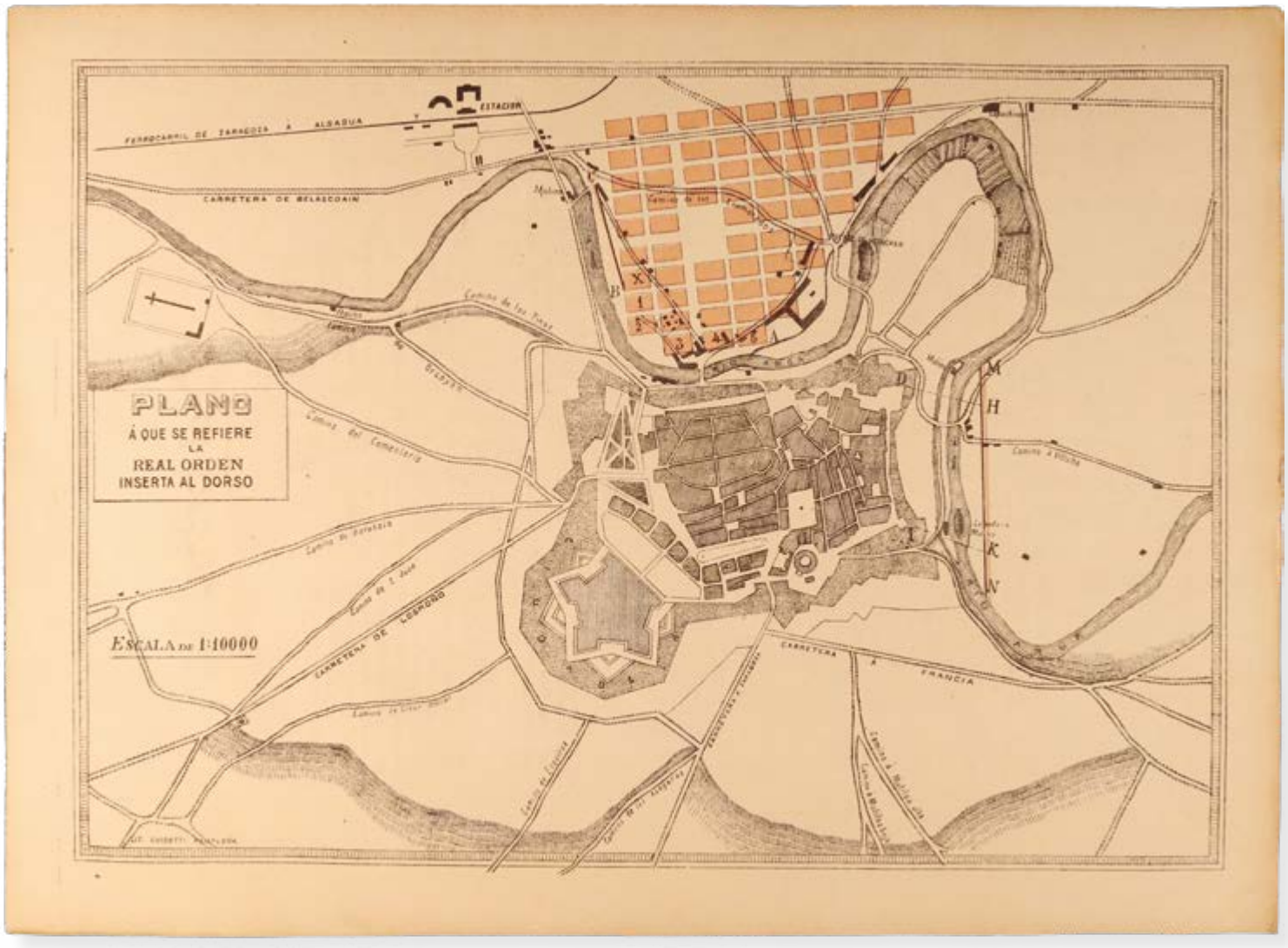
El proyecto es un diseño típico de Ensanche en retícula ortogonal, muy rígida, tal y como en años anteriores se tomaba como signo de modernidad. Toma como eje de la retícula la carretera de Villava a Ororbia (que en el plano le llama Belascoain), adquiriendo así una orientación Norte Sur resultado de la ortogonalidad. Excepto esa carretera, no se respeta ninguna de las existentes. La retícula contiene manzanas de 100 x 70 metros aproximadamente en sentido Este-Oeste. Las calles corresponden a la retícula trazada; hay cuatro de mayor anchura (dos en sentido Norte-Sur y dos en sentido Este-Oeste), que enlazan acertadamente con los puentes en el Arga (puente de la Rochapea y puente de Errotazar), intentando suplir a los caminos no respetados.

Casi en el centro del Ensanche se proyecta una plaza formada por dos de las calles más anchas. La plaza tiene una solución adecuada, puesto que la calle Norte-Sur, que tendría mucho más tráfico, pasa por el lado Oeste de la plaza, mientras que la otra (Este-Oeste) le da cierta simetría, al ocupar la plaza dos de las manzanas del Ensanche. La orientación de la retícula produce una buena conexión con la carretera de Villava y con la orilla del Arga que queda al Oeste. Se intenta articular con la otra orilla mediante la repetición de un módulo en diente de sierra, pero al ser tan grandes las manzanas, no queda bien resuelto: es claro exponente de la rigidez de la cuadrícula. Quizá se podía haber solucionado con un gran espacio libre. De todos modos parece lógico suponer que, como propuesta genérica, podía ser válida.

[José María Ordeig Corsini]

Archivo Municipal de Pamplona. Obras, leg. núm. 3 del Ensanche Antiguo: 1890-1902. Litografía del proyecto del Ensanche por la Rochapea según Orden de 23 de febrero de 1900, c. 1900.

Ordeig Corsini, J. M., *Diseño y Normativa en la Ordenación Urbana de Pamplona (1770-1960)*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1992.



LITOGRAFÍA DEL PROYECTO DEL ENSANCHE POR LA ROCHAPEA SEGÚN ORDEN DE 23 DE FEBRERO DE 1900.
1900. Archivo Municipal de Pamplona.

ENSANCHE DE PAMPLONA
POR LA ROCHAPEA, MAGDALENA Y ESTACIÓN. ÁNGEL GOICOECHEA Y MANUEL MARTÍNEZ DE UBAGO, 1901

Goicoechea y Martínez de Ubago presentaron al ayuntamiento en marzo de 1901 un proyecto de Ensanche por la Rochapea, Magdalena y Estación, con un plano y una Memoria explicativa. Lamentablemente el plano definitivo con las indicaciones que explica la Memoria no se ha encontrado, pero existe un croquis sin fecha ni firma donde aparecen las manzanas de ese proyecto tal y como son explicadas en dicha Memoria; y es muy interesante puesto que la orientación de los ejes es distinta en cada una de las tres zonas, consecuencia de las razones defensivas. Es un croquis en el que hay que fijarse porque el dibujo de las manzanas queda muy tenue.

En la Rochapea la orientación provendría de dos vías tomadas como ejes: una, la de la carretera de Villava, y otra, perpendicular a los muros y perpendicular, por tanto, a la de Villava. Las manzanas son más alargadas en sentido Norte Sur, con 120 metros de lado como mínimo para facilitar los objetivos defensivos, puesto que habría menos calles en sentido Este-Oeste, que era el sentido en que se podía parapetar el enemigo.

La zona de la Magdalena tiene dos partes. Una en que su orientación coincide con la de la Rochapea. Y otra, más hacia el Norte a partir de la carretera hacia el Manicomio, en que «*las alineaciones están dentro de los radios del sector del Redín y cuya visectriz ha servido de alineación general para todo este barrio*». De este modo, toda esta zona seguía cumpliendo con lo exigido por el ramo de Guerra.

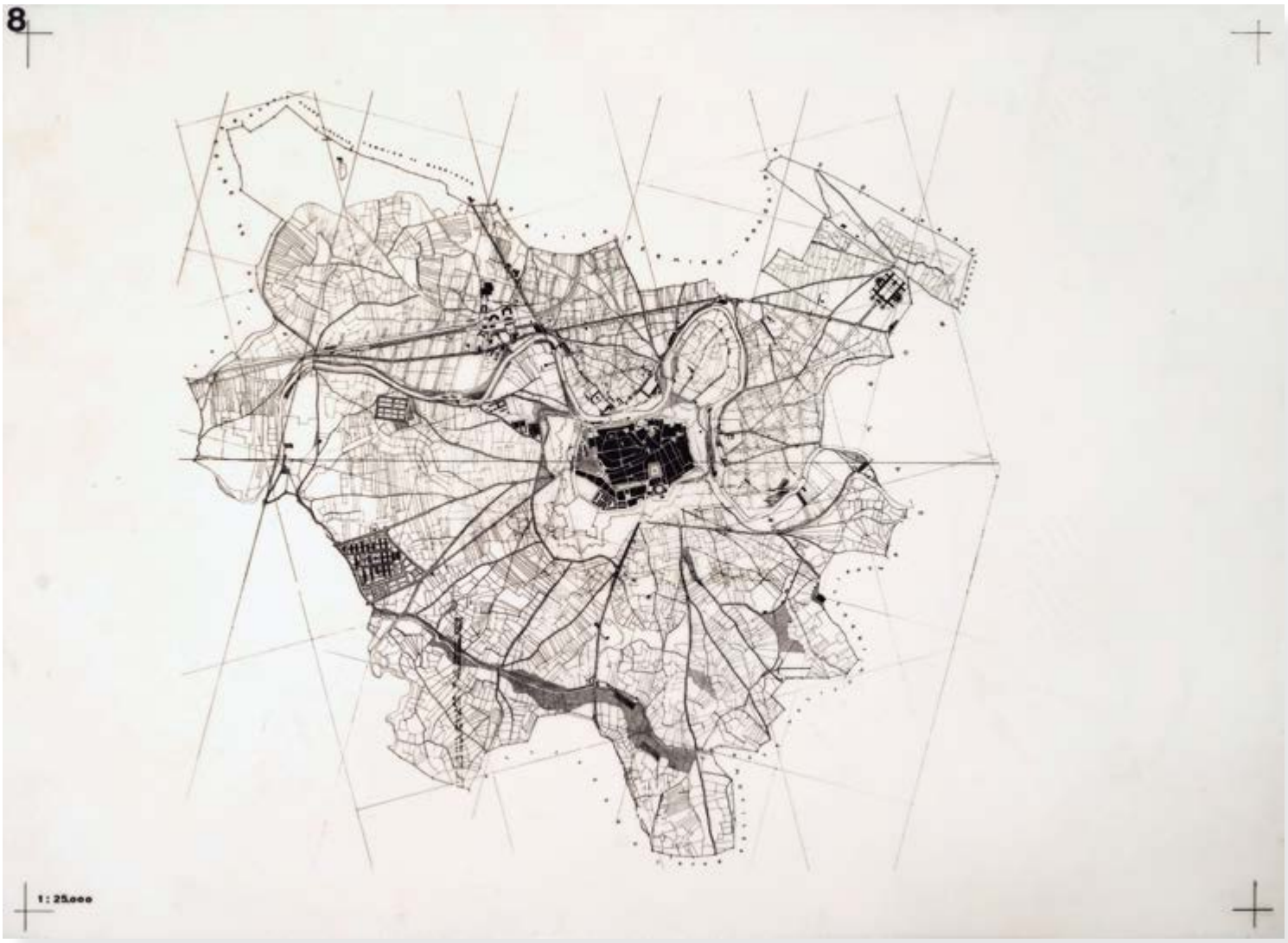
La zona de la Estación quedaba más lejana, siendo difícil hacerle fuego desde la ciudad. Por ello, como dice la memoria, «*ante la imposibilidad de encontrar enfile conveniente de la misma, se ha tomado aquél desde el Fuerte de Alfonso XII*». O sea, el eje de alineación principal venía dado por la dirección hacia la cumbre del monte San Cristóbal, para que, también en caso de invasión, se pudiera hacer fuego y batir el barrio desde aquella posición.

La Memoria que redactaron Goicoechea y Martínez de Ubago es poco extensa. Pero destacan dos ideas interesantes. La primera hace referencia al concepto de ensanche. El proyecto se ajustaba al modelo tradicional, y consecuentemente, se reclamaba que todos los establecimientos de carácter industrial se trasladaran a sitios más alejados. Por eso no se respetaba la edificación existente en la Rochapea, en su mayoría fábricas. La segunda se refiere a la necesidad de la vivienda obrera, preocupación que es la primera vez que se manifiesta por escrito en Pamplona. Hablando de que era necesario proceder al ensanche a pesar de las limitaciones de Guerra, dice: «*en el actual estado de la Ciudad, los terrenos dentro de ella adquieren gran valor, e imposibilitan dar al proletario viviendas medianamente higiénicas, en relación con los escasos recursos pecunarios con que pueden contar*». Por lo tanto, ese Ensanche tendría unos terrenos más baratos, muy en consonancia con los planteamientos de «ciudad jardín» de Ebenezer Howard en aquellos años.

Sin embargo, se rechazó definitivamente el proyecto hacia el Norte, por considerar imposible administrar y organizar una ciudad desdoblada en dos núcleos. Pero había otras dos razones para no aceptarlo. La primera, en el orden del autor del plan, era el deseo de planear el ensanche según modelos experimentados, y para esto era imprescindible lograr mayor autonomía respecto de la fiscalización de los militares a que estaban sometidos. La segunda, en el orden de la localización espacial, era el deseo de aprovechar la terraza sobre el río (hacia el Sur) como sitio dotado de mejores condiciones que la ribera del Arga, asegurando la facilidad y calidad del saneamiento, y por tanto la salubridad, la higiene, la visibilidad, etc., tan encarecidas en las propuestas decimonónicas de expansión de ciudades. Como se ha comentado, al dictarse la Real Orden de 1901 se abandonaron estos proyectos. Sin embargo, es de señalar que la idea global fue recogida por Leoncio Urabayen unos cuarenta años después, ofreciendo una propuesta realmente pintoresca, cuando ya no existían las condiciones de tipo militar, en que animaba a hacer un «gran Pamplona», bajando al llano más allá de la terraza sobre el Arga, como así ha sucedido.

[José María Ordeig Corsini]

Archivo Municipal de Pamplona. Planos, C-1, zona 22, planos reducidos. Croquis del proyecto de Ensanche por la Rochapea, Magdalena y Estación, por Angel Goicoechea y Manuel Martínez de Ubago, c. 1901.



CROQUIS DEL PROYECTO DE ENSANCHE POR LA ROCHAPEA, MAGDALENA Y ESTACIÓN.
Ángel Goicoechea y Manuel Martínez de Ubago, 1901. Archivo Municipal de Pamplona.

ENSANCHE DE PAMPLONA
HACIA EL SUR Y EL OESTE, c. 1904

A pesar de que la Real Orden de 1901 indicaba que el nuevo recinto de seguridad se limitaría sólo a la zona de Argaray, es decir por el Sur, el ayuntamiento mantenía la esperanza de poder ampliar la ciudad también por el Oeste, estableciendo otro recinto por ese lado o suprimiendo para siempre las murallas. Por eso los primeros croquis que se conservan en el ayuntamiento prevén la ciudad extendida hacia las dos direcciones: Sur y Oeste. A esos primeros planos no se acompañan memoria ni explicación complementarias, pero son suficientemente elocuentes. De todos estos primeros diseños, hemos resaltado tres.

El primer diseño de todos está en un solo plano y no tiene fecha ni firma. Debió realizarse no más allá de 1904, puesto que en el plano está marcado el recinto de seguridad tal y como quedaba definido en la Real Orden de 1901; además ya aparece el Ensanche Intramuros y debe ser anterior al plano de Pamplona que hizo Casañal en 1904, por algunas diferencias claves, como es el diseño interior de la Ciudadela, y porque aparece débilmente el proyecto de Goicoechea y Martínez de Ubago hacia la Rochapea y Magdalena, realizado en 1901. La idea es respetuosa con las concepciones defensivas, y aleja los nuevos edificios tanto del proyectado recinto de seguridad que iba por Argaray, como de la Ciudadela. Alcanza hasta la cárcel por el Oeste y hasta la carretera de Francia por el Sur. Tiene interés observar cómo su preocupación principal es la conexión con la ciudad, tomando como ejes de la retícula ortogonal las líneas del rectángulo ideal que circunscribía a Pamplona, haciendo salvedad de la Ciudadela. Esta idea dejaba la carretera de Francia como diagonal en la retícula. Todos los demás proyectos optarán, en cambio, por tomar dicha carretera como eje, salvo el definitivo de Esparza que, como en este caso, preferirá una mejor articulación con la ciudad existente.

La dirección de la malla es por tanto, Noroeste-Sureste. Y a pesar de tener dos zonas separadas, las direcciones de la cuadrícula se mantienen paralelas, quizá porque en aquella época se pensaba en suprimir la Ciudadela y de esta forma coincidiría la retícula en ese lugar. Las conexiones con la ciudad, a pequeña escala, quedan bien resueltas, mediante zonas ajardinadas con una intencionalidad propia, especialmente en el nuevo diseño de los jardines de la Taconera. La parte Sur llega hasta la carretera de Francia y la salida hacia Zaragoza.

Las manzanas son grandes, de gran fondo y de diverso tamaño, adaptándose a la trama de salida de calles del Casco existente. Están achaflanadas todas ellas. A pesar del tamaño, los patios parecen cerrados, quizá por el gran fondo de crujía diseñado. El tamaño del lado de la manzana oscila entre los 80 y 110 metros, existiendo una de unos 150 metros. La orientación de las manzanas se ajusta al modelo canónico: la dirección Norte-Sur coincide aproximadamente con las diagonales de las manzanas para permitir que el sol bañe las fachadas, tal y como explicaría Esparza en el Ensanche definitivo que se materializó.

Como diseño genérico responde a la preocupación por continuar la trama de las calles del Casco. Por ello, parece más un ensanche de cada una de esas partes de la ciudad que un ensanche unitario. El planteamiento es común a algunos de los primeros ensanches en otras ciudades españolas, que se ajustan literalmente a la legislación llamada de «ensanche y reforma interior». No se realizó por las razones que se explicarán más adelante.

[José María Ordeig Corsini]

Archivo Municipal de Pamplona. Obras, leg. núm. 1 del II Ensanche: 1901-1917. Proyecto de Ensanche hacia el Sur y el Oeste, realizado hacia 1904. No se sabe autor, pero se puede suponer que sería el arquitecto municipal, Julián Arteaga.



PROYECTO DE ENSANCHE HACIA EL SUR Y EL OESTE.
Alrededor de 1904. Archivo Municipal de Pamplona.

ENSANCHE DE PAMPLONA
HACIA EL SUR Y EL OESTE, c. 1908

El segundo proyecto tampoco tiene fecha, pero parece que es algo posterior y no más allá de 1908. Para fecharlo nos basamos en que éste es una propuesta dibujada directamente sobre las litografías del plano de Casañal de 1904, y luego traspasadas a un papel vegetal, a escala más reducida; y porque el proyecto de Arteaga, que se hizo posteriormente en 1909, tenía en un primer croquis la zona Oeste igual que en este caso.

Como el anterior, se desarrolla hasta la cárcel por el Oeste y hasta la carretera de Francia por el Sur. La zona Oeste, como en el proyecto anterior, toma como eje principal de su trama la línea general que limitaba a Pamplona por ese lado, quedando con la orientación igual (SE). Pero en la zona Sur, la trama sigue como eje la carretera de Francia, obteniendo para las manzanas una orientación Sur casi absoluta, y rompiendo con la continuidad de las calles del Casco. Como en el anterior proyecto, se respeta la Ciudadela y en este caso la solución del encuentro del Ensanche con ella es más limpia. Aquí se prefigura lo que será la avenida del Ejército, que enlazará la carretera de Francia con la salida hacia Logroño.

Las manzanas también son desiguales, cerradas y con chaflanes muy pequeños. El tamaño medio es un poco más reducido que en el caso anterior, de 70 a 90 metros, excepto en las manzanas de los extremos, en que se opta por aumentarlas hasta llegar a articularse con los límites dados. Este criterio se aplica también para regularizar el final de la Navarrería con la bajada del Labrit, en un diseño atrevido, sin recurrir a espacios libres. Estos los reserva sólo para las manzanas triangulares, que surgen al principio de la cuesta del Labrit, y en la cornisa sobre el Arga, en la zona de la Media Luna; criterio éste último que se mantendrá en los proyectos posteriores. El jardín de la Taconera, como en el proyecto anterior, sirve como zona de paso de San Cernin a la zona Oeste del Ensanche.

El fondo edificable de las manzanas es más pequeño que en el otro caso, quedando unos patios más amplios a pesar de ser la manzana más reducida. La conexión y continuidad con las calles existentes no queda respetada, excepto en dos puntos: el acceso a la plaza del Castillo desde la carretera de Zaragoza y la calle Estafeta. De ahí quizá su interés por enlazar mediante la avenida del Ejército las dos zonas: es un ensanche con mayor independencia de la ciudad que el anterior y, consecuentemente, su interés se centra más bien en los enlaces del nuevo diseño que en los enlaces con el Casco Antiguo. Esa independencia entre el ensanche y el Casco de la ciudad será cada vez mayor, conforme se vayan redactando nuevos proyectos.

[José María Ordeig Corsini]

Archivo Municipal de Pamplona. Obras, leg. núm. 1 del II Ensanche: 1901-1917. Proyecto de Ensanche hacia el Sur y el Oeste, realizado hacia 1908. No firma ningún autor, pero como en el caso anterior, se presume que sería el arquitecto municipal, Julián Arteaga.



PROYECTO DE ENSANCHE HACIA EL SUR Y EL OESTE.
Alrededor de 1908. Archivo Municipal de Pamplona.

ENSANCHE DE PAMPLONA
HACIA EL SUR Y EL OESTE. 1909

El siguiente croquis parece una variante de este anterior. La fecha es de diciembre de 1909, tal y como figura en el plano. En él la ciudad se extiende también hacia el Sur y el Oeste. Hacia el Sur sigue el mismo criterio que el caso anterior, excepto en una de sus manzanas que dan a la carretera de Francia, que se transforma en una plaza ajardinada; plaza que es la misma que se mantendrá en el proyecto de Julián Arteaga. Hacia el Oeste tiene una variación sustancial. La orientación de su trama en esta parte adopta una dirección Norte-Sur, igual que para la parte que conduce hacia la carretera de Francia, rompiendo también con la continuidad de las calles de San Cernin. Es, en definitiva, el intento de coincidencia de las orientaciones de los dos ensanches, que en el primer proyecto se había logrado, pero que en el segundo se había abandonado por causa del giro de los ejes en la zona Sur. Tal orientación le permite dejar los jardines existentes de la Taconera sin variación sustancial.

El tejido urbano se proyecta a base de manzanas con muy pocos espacios libres, aprovechándose incluso un pequeño jardín que los otros habían colocado en el punto de unión de la avenida del Ejército con la salida de la carretera hacia Logroño. Se aprecian, sin embargo, la existencia de dos parques situados al Norte y al Sur del ensanche hacia el Oeste y que servirían para «verano» e «invierno» respectivamente. La idea de esta distinción de parques se refleja también en las anteriores propuestas, pero es en ésta donde se rotula tal finalidad expresamente.

Como es fácil de deducir, el ramo de Guerra no estaba dispuesto a consentir el Ensanche por la zona del Oeste, fuera del recinto amurallado futuro y, como consecuencia, los tres proyectos que se acaban de mostrar fueron planes no aprobados y quizá ni tan siquiera presentados oficialmente al Gobierno. En aquellos años (1904 a 1913) la alcaldía fue presidida alternativamente por Joaquín Viñas y Larrondo y Daniel Irujo. El primero fue muy combativo contra los militares, mientras que el segundo intentó un compromiso. Ninguno de los dos consiguió el Ensanche hacia el Oeste, pero el segundo accedió a las condiciones castrenses de manera definitiva, quizá porque en esa fecha se habló de construir las murallas mucho más allá, y surgieron así los proyectos hacia el Sur: el de Julián Arteaga, el de Angel Galé y el de Serapio Esparza. Este último fue el realizado, ya con otros alcaldes y en fecha de 1920.

[José María Ordeig Corsini]



Archivo Municipal de Pamplona. Obras, leg. núm. 1 del II Ensanche: 1901-1917. Proyecto de Ensanche hacia el Sur y el Oeste, realizado en diciembre de 1909. No firma ningún autor, pero como en el caso anterior, se presume que sería el arquitecto municipal, Julián Arteaga.



PROYECTO DE ENSANCHE HACIA EL SUR Y EL OESTE.
1909. Archivo Municipal de Pamplona.

ENSANCHE DE PAMPLONA. JULIÁN ARTEAGA, 1908



Archivo Municipal de Pamplona. Obras, leg. núm. 1 del II Ensanche: 1901-1917. Litografía con el plano de Pamplona con el Proyecto de Ensanche, por Julián Arteaga, c. 1908.

En 1907 accedió a la alcaldía Daniel Irujo e intentó sin más dilación el Ensanche, a costa de lo que fuese, que suponía pechar con todo el desembolso económico, que alcanzaría los 2.500.000 pesetas y la cesión de 55.200 metros cuadrados para el nuevo recinto de seguridad de los militares. Le encomendó el plan al arquitecto municipal, Julián Arteaga, que lo presentó al año siguiente, siendo el primer Plan con visos de definitivo que se redactó. El proyecto ocupa toda la meseta hasta ajustarse al límite genérico impuesto por la Real Orden de 1901, pero no con el detalle que luego se apreciará en el proyecto de Galé, que es resultado de la delimitación exacta de la nueva línea de fortificación marcada en 1913.

El plan se resuelve en trama reticular, tomando como eje principal la carretera de Francia, lo que le proporciona, según palabras de su propio redactor, una «*orientación Sur inmejorable*». La retícula que se proyecta es de calles absolutamente iguales, excepto la carretera de Francia, y la de Zaragoza; pero presenta una gran monotonía. Las articulaciones con los límites del Ensanche se producen con el mero corte de la trama, sin un estudio que adapte sus formas, y las manzanas triangulares resultantes de esas articulaciones, poco aptas para la edificación, quedan edificadas. La zona de conexión con la carretera de Zaragoza, con la Ciudadela y con el barrio de San Nicolás se plantea unitariamente, con una variación en la orientación de la trama, en un triángulo conjunto, muy interesante, porque la orientación de su trama coincide con la que dará posteriormente Esparza; y aunque él justificará su propuesta de otra manera, el contacto con ese barrio y con los glacis de la Ciudadela fue tema importante para el Municipio. Las manzanas son rectangulares y achaflanadas, excepto las que están en el borde Norte de la carretera de Zaragoza que son cuadradas, debido a una mayor anchura que proporcionaría mayor prestancia a unas viviendas que se situarían en la carretera de Francia, eje fundamental de este Ensanche, en consonancia con la mentalidad burguesa que inspiraba la expansión de las ciudades.

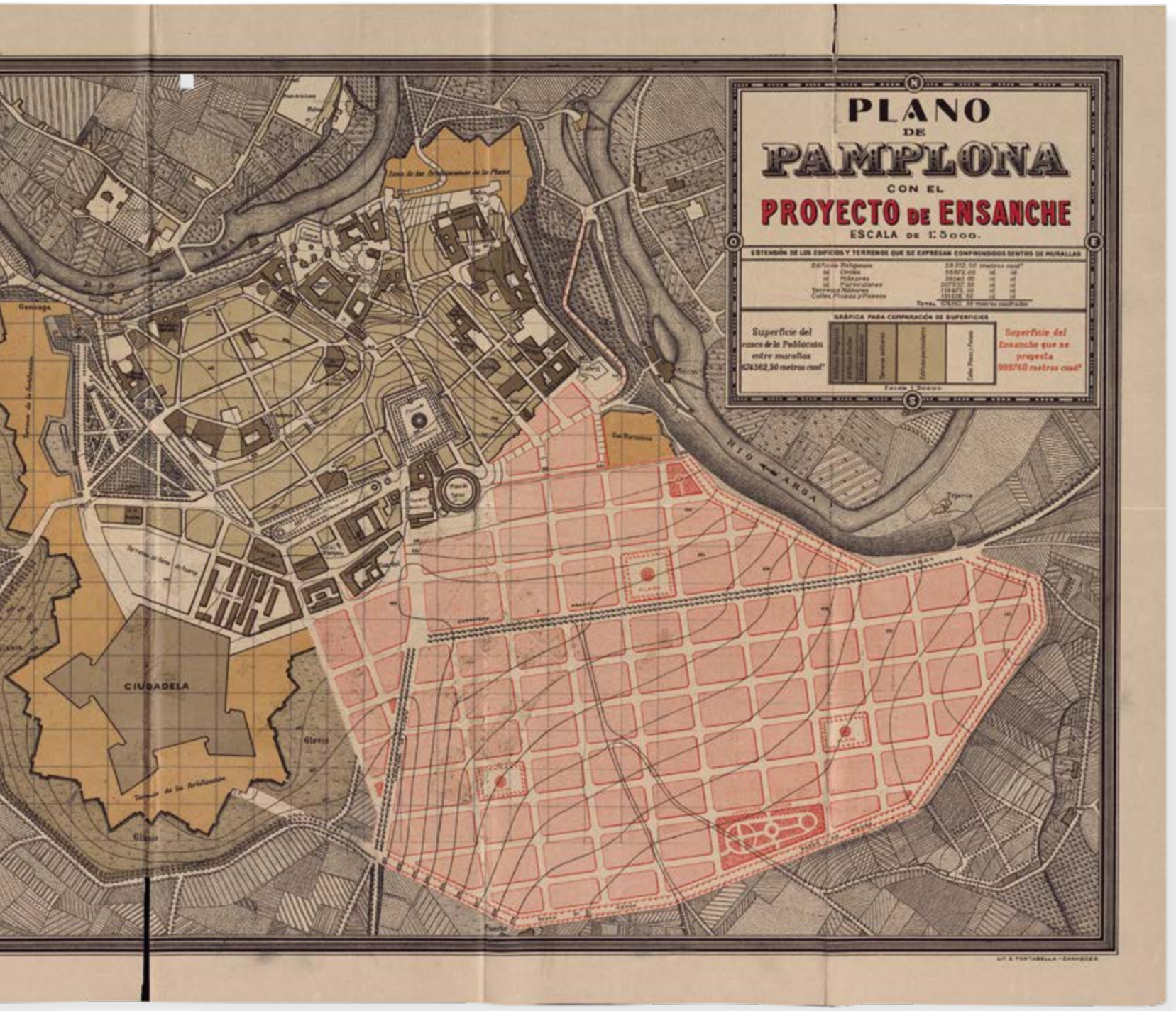
En definitiva, es un Ensanche que se centra en un diseño que tiene como protagonista la carretera de Francia con un aprovechamiento para uso residencial máximo. Estos hechos, unidos a la rigidez y monotonía tan fuertes de su retícula, tienen como consecuencia que el Ensanche sea muy ajeno a la ciudad existente, a pesar de que su intención teórica fuera la contraria. Quizá la propuesta fue realizada con la condición de extraer un máximo de rendimiento económico para paliar aquellos gastos, lo que significó densificarla extraordinariamente. Fue rechazada por la corporación por las razones –importantes– que vamos a comentar a continuación.

Había dos posturas encontradas: la de los que supeditaban lo económico a la urgencia del Ensanche, y la de los que opinaban que era preciso encontrar una solución económica, tanto en lo que pudieran ahorrarse con los militares como en lo que tuvieran que desembolsar por motivos de expropiación. Para entender todo ello es preciso hacer una breve referencia a la legislación general de aquellos momentos en esta materia.

La Ley de 26 de julio de 1892 aprobaba un régimen especial de ensanches para Madrid y Barcelona; pero su artículo 30 permitía generalizar su contenido a otras poblaciones. En la Ley se obligaba a los propietarios a ceder gratuitamente la mitad del terreno destinado a viales y a indemnizarles por la otra mitad que también estuviera dentro de los viales, quedando dueños del resto del terreno. Ese resto se debía regularizar por parte de los particulares; y sólo en caso de no hacerse así, se establecía que el ayuntamiento tendría «derecho a expropiar», pero sólo en ese caso. Es decir y esto es lo importante, «*eran los propietarios los agentes fundamentales de la ejecución del Ensanche*».

La Ley del 18 de marzo de 1895 y su Reglamento de 1896 preveía la práctica concesional para la ejecución de las obras, que en Pamplona dio como resultado las gestiones con Angel Galé. La técnica concesional fue posible desde el momento en que se reconoció que con las plusvalías de los terrenos urbanizados se podía compensar las cesiones necesarias y las obras de urbanización Gómez Ferrer,

Gómez-Ferrer, R., *Las zonas verdes como problema jurídico*, Madrid 1971.



1971). Pero además la ley llevaba hasta las últimas consecuencias la disposición ya recogida en 1864 de que el saneamiento y mejora de poblaciones tenían una clara utilidad pública. Los principios radicales sobre la expropiación fueron recogidos aquí, otorgando al Municipio de capacidad expropiatoria, como concesionario de las obras. Y el fin de la expropiación no era la adquisición de unos bienes, sino la transferencia coactiva, con un matiz sancionador, de unos bienes de unos titulares a otros. Por tanto, y esto es también lo importante, «*era el ayuntamiento el agente fundamental de la realización del Ensanche*».

El Ensanche planteado por Julián Arteaga se basó en la primera de estas leyes y se llegó a realizar un plano de pequeño tamaño que es el que aparece adjunto. Pero la Corporación no estaba dispuesta a renunciar a las ventajas que, de modo casi general, se estaban concediendo a otras poblaciones, con la ley de 1895 y, por ello, Viñas y Larrondo, que llegó a la alcaldía en esas fechas, expresó su completa disconformidad logrando la sesión desaprobatoria el 17 de febrero de 1909.

[José María Ordeig Corsini]

PROYECTO DEL ENSANCHE DE JULIÁN ARTEAGA.
1908. Archivo Municipal de Pamplona.

ENSANCHE DE PAMPLONA. ANGEL GALÉ, 1913

Como se acaba de decir, en 1909 llegó a la alcaldía Viñas y Larrondo y atacó derechamente el asunto. Para ello convocó a las fuerzas vivas de la ciudad a unas reuniones para lograr un compromiso de abaratamiento de terrenos, con muy poca fortuna y además con graves enfrentamientos, pues en una de ellas (22 de junio de 1911) se «*llegó hasta el extremo de enarbolar los bastones*». La opinión estaba evidentemente dividida entre los propietarios de las parcelas por un lado, y el ayuntamiento y representantes de grupos a los que no afectaba la expropiación de las parcelas por otro. Entonces, el ayuntamiento, deseoso de evitarse complicaciones financieras, buscó un posible concesionario tal y como la ley de 1895 establecía. El 20 de septiembre, Angel Galé Hualde, nacido en el Roncal, vecino de Madrid y promotor de viviendas, presentó las condiciones para que se le concediera la gestión del Ensanche.

Este Plan incorporó «nuevos aires» al planteamiento de Ensanche y fue presentado en marzo de 1913. El Plan se extiende exclusivamente por el Sur de la ciudad y se plantea como barrio cerrado, desarrollado desde un núcleo o plaza central situada en el baricentro de la explanada. Como eje principal que pasa por ese centro se toma la carretera de Francia: eje que conforma la retícula general del proyecto. De la misma plaza parte otro eje perpendicular a aquél, y entre los dos configuran cuatro zonas distintas correspondientes a los sectores definidos por los ejes. Hay una quinta zona, que es el triángulo que sirve de articulación del ensanche con el paseo de Sarasate, el ensanche intramuros y la Ciudadela, que, como en el caso de Arteaga, tiene un tratamiento distinto a partir de la carretera de Zaragoza, prevista para la estación del Ferrocarril del Irati-Plazaola, ya en proyecto en ese momento.

Las cuatro zonas aludidas contienen unas diagonales que refuerzan la idea de la plaza central, dan una mayor unidad entre las zonas, y rompen la retícula trazada, en un intento claro de apartarse del modelo tradicional ortogonal. Las cuatro zonas así definidas poseen una cierta diferenciación en su diseño, aunque las dos del Sur presentan una clara simetría, con unos parques centrales adosados al límite del Ensanche, que actúan como plazas, con una clara voluntad de generar unidades vecinales independientes. Dentro de cada zona, se combinan dos estructuras básicas que se superponen: una es la dada por la idea reticular con las diagonales expresadas; y otra es la adaptación a la geometría de la zona, que le confiere precisamente su particular configuración, distinguiéndola de la contigua. Esta búsqueda de dotar de carácter propio a cada unidad o zona es también reflejo del intento de apartarse del modelo de ensanche tradicional y de conectar con las experiencias centroeuropeas y americanas que empezaban a abrirse paso en aquellos años (la City Beautiful, el Art Urbain). Las manzanas son grandes, justificadas por su tipología a base de patios semipúblicos abiertos, quizá ajardinados muy en consonancia con las propuestas holandesas de H. P. Berlage en el barrio del Amstel, en Amsterdam. En general se prevén espacios libres con gran generosidad, muy a propósito para la implantación de edificios públicos y servicios necesarios en una ciudad moderna.

En resumen, el hecho de que la redacción del plan se llevara a cabo desde Madrid contribuía a dar otro aire distinto al del clásico ensanche. Podríamos decir que en él hay una confluencia de dos modelos: uno sería el modelo de ensanche de tipo más academicista, en cuanto a su trazado de amplias y diversas perspectivas, evitando quedarse en cruces meramente ortogonales; y el otro, de corte más funcionalista, con tipología de manzanas abiertas y definición de zonas o unidades de barrio dentro del todo. El proyecto, por tanto, es muy interesante bajo el punto de vista de las nuevas concepciones urbanísticas que pugnaban por entrar.

Sin embargo es comprensible que hubiera dificultad en aceptarlo. La razón más importante de la ruptura del contrato con Galé fue extradisciplinar, pero posiblemente también tendría su peso ese planteamiento tan poco tradicional. La ruptura provino de las duras condiciones que el ayuntamiento impuso al concesionario. Este se comprometía a comenzar las obras en dos años y terminar el derribo de murallas en diez. Tenía que ceder los viales y construir cien casas baratas para obreros. Debía correr con los gastos de las obras, y el ayuntamiento se lo iría abonando mediante liquidaciones; pero si no había fondos en las arcas municipales, el concesionario quedaba obligado a ceder las obras aunque se demorara el pago. Galé no pudo cumplir con los pagos previstos ni con los plazos e intentó el cambio de

Archivo Municipal de Pamplona. Obras, leg. núm. 2 del II Ensanche.



PLANO GENERAL DEL PROYECTO DE ENSANCHE.
Angel Galé Hualde, 1913. Archivo Municipal de Pamplona.



PLANO DE ALINEACIONES Y RASANTES DEL ENSANCHE.
Angel Galé Hualde, 1913.
Archivo Municipal de Pamplona.

cláusulas. El ayuntamiento, por entonces, no estaba tan seguro del paso que había dado con la concesión y la rescindió.

Sin embargo, tiene un gran interés urbanístico la comparación de los diseños de Arteaga y de Galé, unidos al que se construyó de Esparza. Y aunque por falta de espacio no se pueda comentar profundamente, merece la pena señalar que las tres propuestas finales que se redactaron, aunque se mueven en la lógica moderna de la necesidad del ensanche ilimitado, evidencian en su diseño posturas contrapuestas. En efecto, contrariamente a lo que se podría pensar, en el caso de los ensanches de esta época española (principios del siglo XX), lo tradicional venía a coincidir con planteamientos racionales y fuertemente reticulares, en línea con lo predicho por Ildefonso Cerdá, aunque toscamente estereotipado y extremadamente rigidizado y densificado, como hemos visto en el caso de Artega. Y, en cambio, las nuevas ideas intentaban otorgar al espacio urbano un sentido que enlazaba con posiciones teóricas entre lo funcionalista y lo academicista como se ha mencionado en el caso de Galé. Y no deja de ser coincidencia que la primera de las propuestas se redactara al amparo de la Ley de 1892, mientras que las otras dos fueron al amparo de la Ley de 1895: el protagonismo de los propietarios conducía a un planteamiento economicista dispuesto a sacrificar nuevas ideas de mejora de ciudad por el máximo aprovechamiento económico; mientras que el protagonismo municipal se abría a una convicción más preocupada por el ambiente social que pudiera crearse que por el beneficio económico. La solución definitiva de Esparza optará por una postura intermedia, en consonancia con el planteamiento original, y no estereotipado, de Ildefonso Cerdá.

[José María Ordeig Corsini]

ENSANCHE DE PAMPLONA
POR EL BARRRIO DE SAN JUAN. 1952

Como se ha mencionado, el Ensanche tuvo la virtud de mover la economía y atraer a una gran masa de población. Por ello, se vio necesario prever nuevos desarrollos urbanos ya a mediados del siglo XX. Evidentemente hubo muchos con distintas propuestas. Una de ellas fue un estudio de Pedro Bidagor Lasarte, urbanista que trabajaba en el Ministerio, que optaba por un modelo de ordenación general de todo el municipio (1945) y que fue el germen del primer Plan General de Pamplona. Otra fue el insólito planteamiento de Leoncio Urabayen que expuso en su libro *Biografía de Pamplona* (1952). En él, criticaba la propuesta del III Ensanche que vamos a comentar seguidamente y proponía –sin planos– que «*el gran Pamplona en que pensamos necesita otro solar más amplio, menos congestionado y, sobre todo, mejor situado. Ha llegado la hora de descender al llano y de aprovechar los magníficos terrenos que se extienden al Norte y al Oeste de la ciudad. Nosotros queremos proporcionar a Pamplona una posibilidad de crecer sin trabas hasta que pueda contar con una población de medio millón o más de habitantes*».

Y la tercera propuesta consistió en un proyectó de III Ensanche que venía a dar satisfacción al deseo de la ampliación por el ansiado Oeste del Casco Histórico que el ramo de Guerra no había consentido. Fue redactado por la Dirección de Obras del ayuntamiento en 1952.

Comprendía un sector triangular definido por la carretera de circunvalación, la vía del ferrocarril del Irati-Plazaola, y el Camino de la Biurdana. Se pretendía crear un núcleo autosuficiente, separado de Pamplona por la Ciudadela y la Taconera. Albergaría a unos 45.000 habitantes. Su trazado, como exponía la memoria, se ajustaba a las vías principales históricas, correspondiendo a planteamientos nuevos, cercanos al organicismo, exaltando las irregularidades dadas por las condiciones existentes. La tipología volumétrica, en cambio, se ajustaba al concepto tradicional de manzana, pero de diferentes tamaños. A diferencia del II Ensanche, éste incluía como aspectos fundamentales, reflejados en planos, una serie de equipamientos: una plaza mayor en el punto que sería centro de todo el Ensanche del Barrio de San Juan; y unas manzanas reservadas a mercado, tenencia de alcaldía, parroquia y escuelas municipales. La plaza reflejaba la mentalidad del momento: «*será regular y monumental, con fachadas y pórticos perimetrales uniformes, motivo central decorativo de suma importancia, cuidado de sus jardines y pequeños detalles, etc., con el fin de darle un aspecto análogo al que poseerá la Plaza del Monumento al final de la avenida de Carlos III*».



PROYECTO DE ENSANCHE EN SAN JUAN
1952. Ayuntamiento de Pamplona.

El proyecto constituye un ejemplar curioso de urbanización clásica de manzana, pero en que la retícula ortogonal va desapareciendo. Si la retícula decimonónica de ensanche era consecuencia de unos planteamientos racionalistas y necesariamente geométricos y apriorísticos, este caso, al respetar la división natural del terreno, rompe con la trama tradicional. Sin embargo, la sensación de variedad que podría dar la falta de retícula ortogonal, no era buscada como un valor urbanístico en sí; sino más bien como resultado de una intención de facilitar la gestión y expropiación de viales; es decir, sin una idea de diseño. Por ello, a pesar de la ausencia de la ortogonalidad de la retícula, el plan es monótono. En definitiva, parece un paradigma de una simbiosis entre las ideas de ensanche y las organicistas. Sea como fuere, el proyecto inspiró el desarrollo del Plan General en esta zona, aunque cambió radicalmente cuando se redactó el Plan Parcial correspondiente, dejando el barrio tal y como lo tenemos ahora.

[José María Ordeig Corsini]

Ayuntamiento de Pamplona. Ensanche del barrio de San Juan. Proyecto de urbanización. Primera zona, autor desconocido, c. 1952.

VIVIENDAS PROTEGIDAS EN EL TÉRMINO DE VELILLA DE TUDELA. DOMINGO ARIZ Y VÍCTOR OTEIZA, 1941

El proyecto, avalado por el Instituto Nacional de la Vivienda, preveía un total de 420 viviendas, 240 en un primer anteproyecto de denominadas «viviendas rurales», y 180 más en el anteproyecto denominado de «viviendas para obreros y empleados».

El emplazamiento previsto se encontraba entre los límites del paseo Capuchinas, la carretera de Alfaro y la carretera de Corella, llegando hasta aproximadamente el paseo de Cristo Rey, actual calle Pedro Legaria.

El 17 de abril de 1940, previa declaración de urgencia, se acordó construir 240 viviendas acogiéndose a los beneficios de la ley de 19 de abril de 1939. Se acuerda, del mismo modo, expropiar los terrenos necesarios para la construcción de un campo de Deportes en la carretera de Corella, enfrente a las viviendas proyectadas.

El alcalde, Ernesto Sagaseta de Ilurdoz Gobantes, reunió a los propietarios de los terrenos afectados por el proyecto el 30 de abril, ofreciendo 500 pesetas por robada.

El Instituto Nacional de la Vivienda aprueba este primer anteproyecto el 1 de junio de 1940, y el 10 de octubre se requiere el proyecto de ejecución. En consecuencia, el ayuntamiento se dirige al arquitecto Domingo Ariz para encargarle el proyecto.

El 28 de septiembre se había recibido un informe de Domingo Ariz sobre los terrenos a emplazar las viviendas protegidas. En él, se detalla que los terrenos elegidos son los «*del término de Velilla del Rincón y Río de la Estanca*». La ubicación se elige por buena comunicación y fácil acceso al centro de la población y por la facilidad de instalación de agua y alcantarillado por proximidad con las redes ya instaladas. También se expone que el terreno resulta barato, como promedio a 3 pesetas por metro cuadrado.

Para septiembre de 1940, el proyecto había recibido la oposición de algunos propietarios, encabezados por Valentín Álava, que creen que los terrenos elegidos son de gran calidad y el precio ofrecido por el ayuntamiento es bajo. Proponen un nuevo emplazamiento en los términos de Canraso y Tablar Alto, algo totalmente inadmisible para el arquitecto.

El plano de urbanización trazado en 1920 por Teodoro Ríos ya comprendía estos terrenos como zona de expansión de Tudela.

El mismo 16 de octubre el Pleno del ayuntamiento acuerda hacer las gestiones para la compra de los terrenos, una vez el expediente de expropiación forzosa había sido ya aprobado por el Instituto Nacional de la Vivienda.

El 12 de marzo de 1941 se aprueba la segunda fase del proyecto, en este caso el anteproyecto de 180 viviendas protegidas para obreros y empleados.

El director general del Instituto Nacional de Vivienda el día 14 solicita al ayuntamiento que le informe del estado en que se encuentra el expediente para la construcción de las primeras 240 viviendas, a la que se responde que dicha tramitación fue detenida porque se espera a tramitar los dos expedientes conjuntamente, el de 180 y el de 240 viviendas.

El 20 de marzo, Domingo Ariz, como delegado provincial del Instituto Nacional de la Vivienda, informa de que al presentar el proyecto definitivo se debe aportar el 10% de su valor.

El 5 de abril el arquitecto informa de haber remitido el proyecto de 180 viviendas y solicita, a su vez, que el ayuntamiento se entreviste con el Director General de Vivienda. En el pleno del 9 de abril se decide que se designará una Comisión Municipal para dicha entrevista.

El mismo 9 de abril, José Butini Cabañas, alcalde-presidente del Ayuntamiento de Tudela, presenta instancia para aprobar el anteproyecto de 180 viviendas protegidas. Los terrenos comprendidos por esta actuación eran de 32.370 metros cuadrados. El precio total de los terrenos era de 28.960 pesetas. Las viviendas se iban a vender en plazos durante 40 años. El ayuntamiento se reservaba un edificio en la plaza porticada para alquilar a los funcionarios municipales.

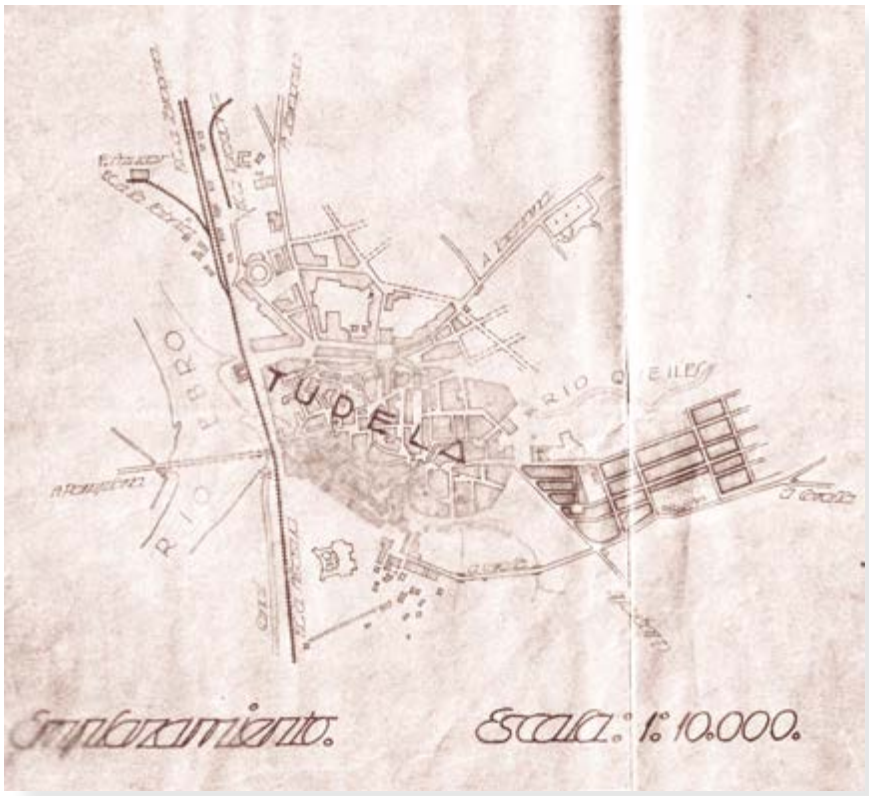
Las condiciones para el acceso a las viviendas eran: ser español, tener profesión, ser vecino de Tudela. Tenían preferencia: los naturales de Tudela, los que tenían mayor número de hijos y los que abonasen parte del importe. La ejecución estaba prevista en doce meses, y el presupuesto total as-

Archivo General de la Universidad de Navarra, ES.31201.AGUN/204. Ficha de Fondo de Domingo Ariz Armendáriz.

Archivo Municipal de Tudela. Fondo Municipal, 03.01.02.01.01, 1.1/22bis. Anteproyectos de construcción de viviendas protegidas en el término de Velilla, entre el paseo de Capuchinas, el paseo de Cristo Rey, y las carreteras de Alfaro y Corella.

Archivo Municipal de Tudela. Fondo Municipal, 01.01.03.02, Memoriales de 1944, núm. 226.

González Presencio, M., «Arquitectura contemporánea en Navarra», *Príncipe de Viana*, 261 (2015), 229-263.



DETALLE DEL PLANO DE EMPLAZAMIENTO DE VIVIENDAS PROTEGIDAS EN TUDELA: (PLANO DEL CONJUNTO QUE COMPRENDE LAS 180 VIVIENDAS PARA OBREROS Y LAS 240 PARA BRACEROS Y LABRADORES).
Domingo Ariz Armendáriz y Víctor Oteiza Ezcurdia, 1941. Archivo Municipal de Tudela.

cendía a 4.111.442,28 pesetas. El ayuntamiento se compromete a aportar el 10% del total. El 23 de abril el anteproyecto queda aprobado y se requieren una serie de subsanaciones que el 7 de mayo se remiten al arquitecto.

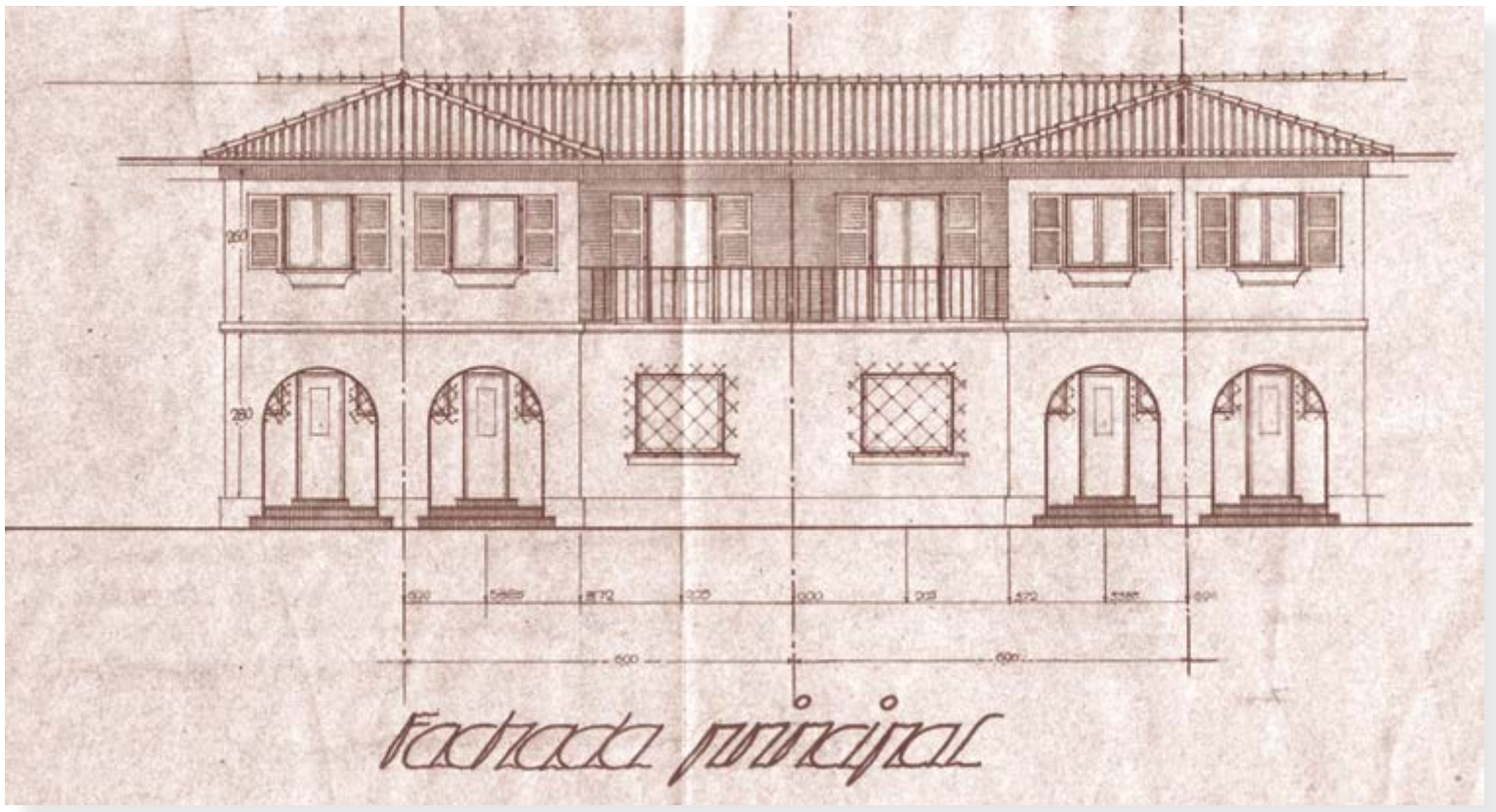
En junio de 1942 el contador de fondos en un detallado informe recomienda restringir en lo posible los gastos, realizando un estudio de aquellas obras o proyectos que no sean de necesidad urgente. Efectivamente, todos estos proyectos quedan paralizados, y no será hasta siete años más tarde cuando empiecen a tramitarse nuevos proyectos, pero ya situados en el actual Barrio de Lourdes.

Se puede considerar que el fracaso de la urbanización de estas viviendas fue la confluencia de la oposición de los propietarios de los terrenos y la mala situación económica en qué se encontraba el ayuntamiento en el año 1942.

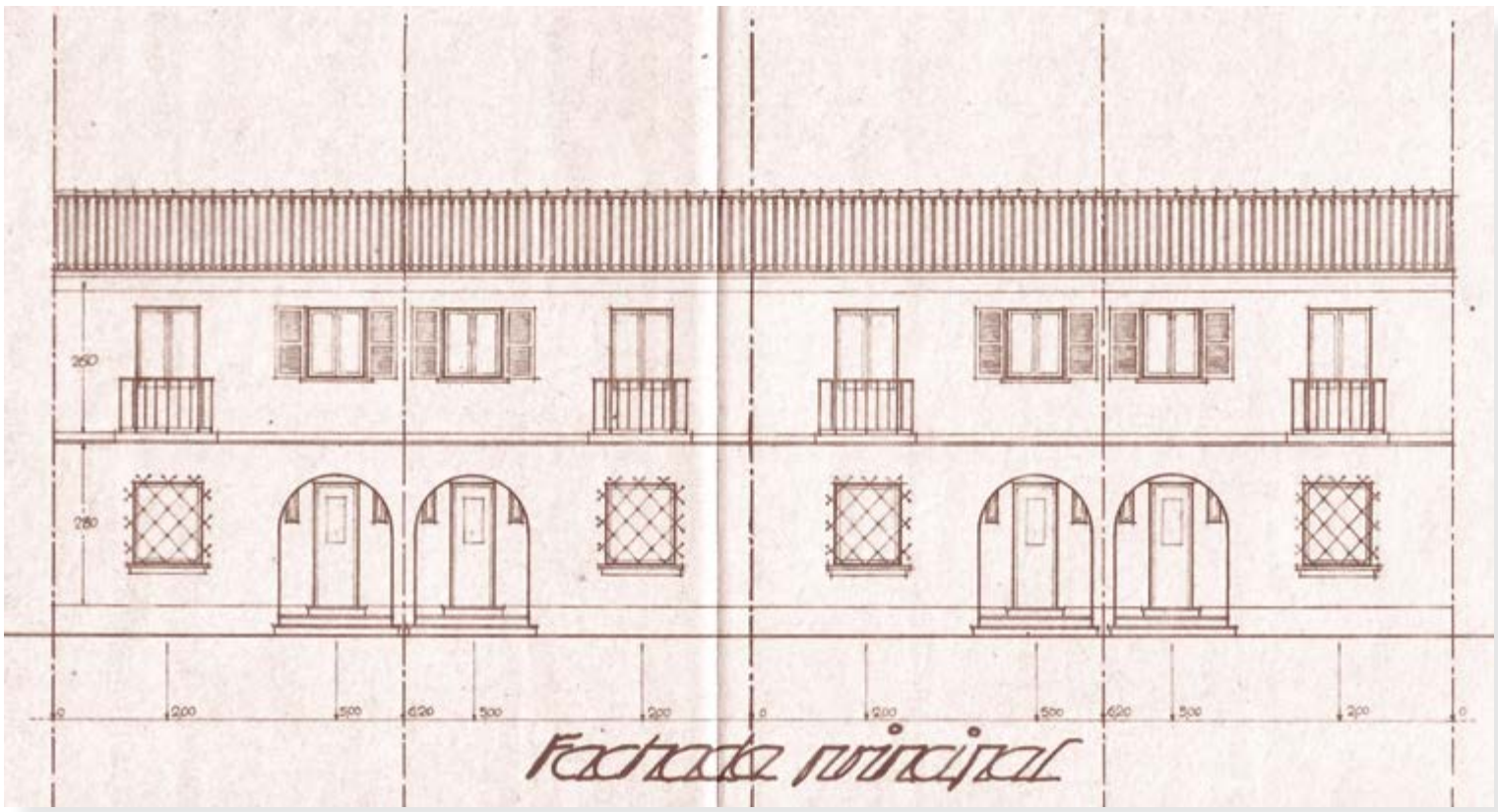
Domingo Ariz Armendáriz, nacido en 1909 en Esparza de Galar se formó en la Escuela Técnica de Arquitectura de Madrid. Fue Delegado Comarcal del Instituto Nacional de la Vivienda para Navarra y Logroño. Construyó un buen número de viviendas sociales y gran parte de los edificios del segundo ensanche de Pamplona. Falleció en 1988. Donó su fondo documental a la Universidad de Navarra.

Junto a Domingo Ariz ya aparece Víctor Oteiza como redactor, arquitecto que colaboró con Joaquín Zarranz en la avenida de Baja Navarra núm. 30-32, en Pamplona.

[Íñigo Pérez Ochoa]



DETALLE DE FACHADA PRINCIPAL DEL PLANO I DEL PROYECTO DE VIVIENDAS PROTEGIDAS, ALZADOS DE VIVIENDA TIPO I.
Domingo Ariz Armendáriz y Víctor Oteiza Ezcurdia, 1941. Archivo Municipal de Tudela.



DETALLE DE FACHADA PRINCIPAL DEL PLANO III DEL PROYECTO DE VIVIENDAS PROTEGIDAS, ALZADOS DE VIVIENDA TIPO III.
Domingo Ariz Armendáriz y Víctor Oteiza Ezcurdia, 1941. Archivo Municipal de Tudela.

VIVIENDAS PARA CANÓNIGOS EN LA CATEDRAL. FERNANDO NAGORE ALCÁZAR, 1960

Los cabildos catedralicios tuvieron como una de sus particularidades desde la Edad Media la de que los canónigos vivieran en comunidad en los recintos de la catedral, aspecto que fue evolucionando a lo largo del tiempo. En la catedral de Pamplona pasaron por diversas estancias, desde la antigua canónica románica, el dormitorio bajo y luego el dormitorio alto, a casas exentas en las inmediaciones de la catedral hasta las casas canonicales que en el siglo XIX se construyeron en el arcedianato, adosadas a la cillería y cocina medievales.

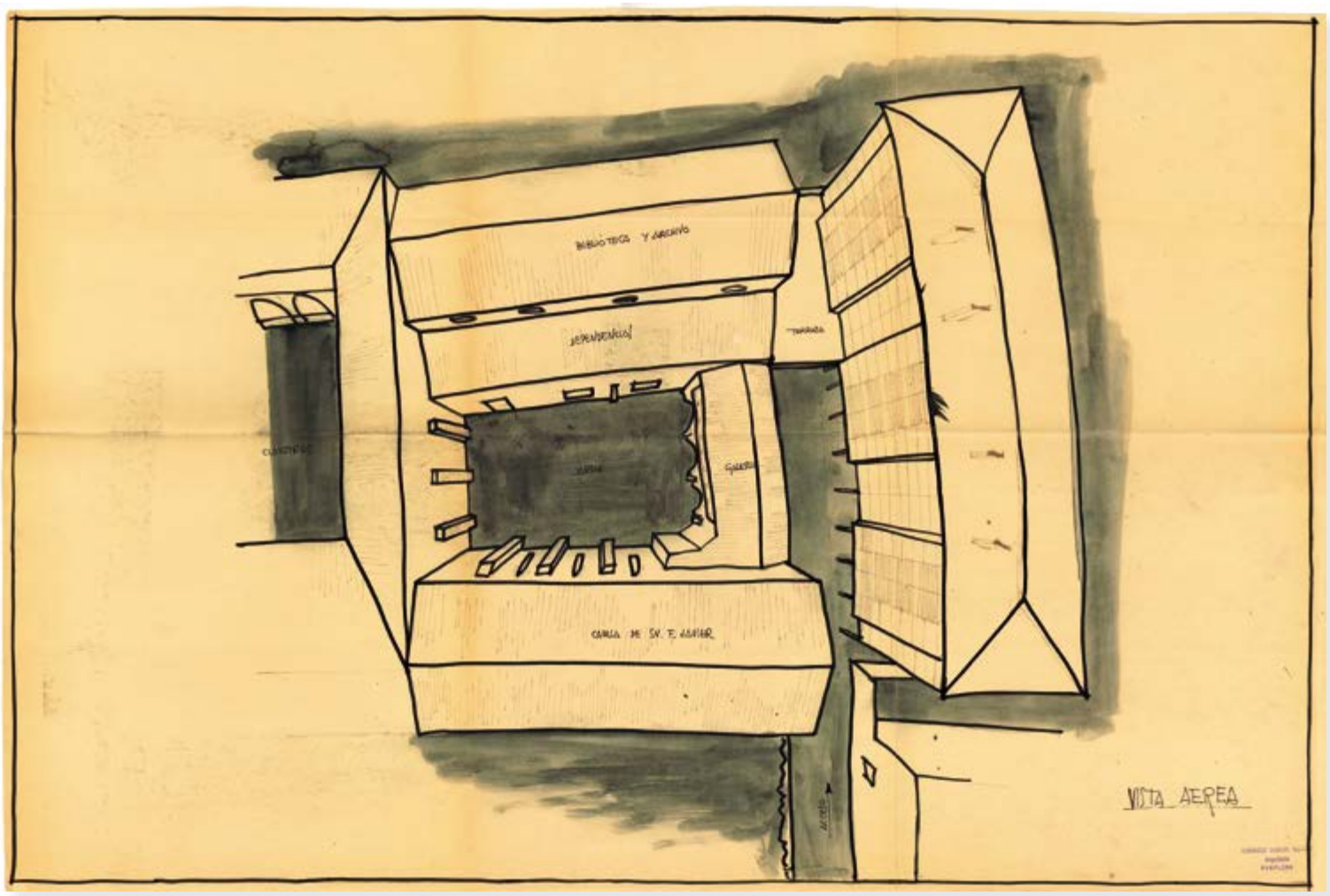
A comienzos de la década de 1960 el cabildo, a través de una comisión formada por Sixto Iroz, Javier Gárriz y Jesús Martínez, plantea la construcción de unas nuevas viviendas para canónigos, y el derribo de las antiguas, motivado por factores de tipo práctico, pastoral y artístico. En primer lugar, las viviendas antiguas estaban pensadas para 11 canónigos, y en 1960 el cabildo estaba formado por 24 canónigos y 20 beneficiados; por otro lado, las viviendas del siglo XIX ya no reunían condiciones de habitabilidad. Además, la nueva construcción pretendía facilitar la asistencia coral de los miembros del cabildo, y facilitar al arzobispo la designación de los sacerdotes más competentes, al no existir problemas de vivienda. Por último, mediante el derribo de las antiguas casas, buscaba el cabildo dejar a la vista el antiguo refectorio, la cocina, la cillería y una parte importante de la catedral, hasta ahora escondidas.

Con este objetivo la comisión capitular encarga a Fernando Nagore Alcázar (1929-1990), arquitecto pamplonés y profesor de Geometría en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra, una solución a las viviendas utilizando para ello solares que formasen parte de la catedral. El proyecto que presentó en 1960, del cual podemos ver una vista aérea, se fundamenta en el derribo de edificios existentes para la construcción de uno *ex novo* en su lugar. Por un lado, plantea el derribo del edificio en que se encontraba la biblioteca barroca, el archivo capitular y algunas dependencias inferiores que se utilizaban en aquel momento como almacén. Por otro lado, proyecta también derribar la casa del entonces archivero de la catedral, D. José Goñi Gaztambide, de manera que se amplíe el espacio disponible para la construcción y se pueda realizar un acceso cómodo al edificio a través de la calleja de Dormitalería, dejando a la vez un espacio de separación con la fábrica gótica de la catedral. De este modo, el espacio conseguido para la futura edificación iría, de oeste a este, desde la trasera de la casa n.º 7 de Dormitalería hasta la capilla de San Jesucristo, que no se contemplaba demoler, aunque no aparezca reflejada en el dibujo. De norte a sur, ocuparía el solar existente entre el refectorio y galería, hasta el muro que separa la catedral de la huerta del obispo, ocupando también la huerta de la casa del archivero. El proyecto incluía los trabajos de urbanización de la calle, una terraza y paso de comunicación de las viviendas con la catedral, la restauración de la parte románica y gótica de la catedral que hasta ese momento estaban tapadas por las antiguas viviendas canonicales y la ampliación de la calleja de acceso desde Dormitalería. El presupuesto de la obra, que no incluía el coste del derribo de la biblioteca y archivo, ascendía a 6.400.000 pesetas.

Aunque se tuvo en cuenta el perjuicio que se causaba al archivo y la biblioteca prescindiendo de sus locales, que se solventaba con el traslado de sus fondos a la estancia superior a la Sala Preciosa, no fue así con el propio edificio de la biblioteca y archivo, que debió merecer una mayor consideración. El cabildo, prudentemente, mandó estudiar este proyecto a José Yárnoz Larrosa, arquitecto de la Institución Príncipe de Viana y gran conocedor de la seo pamplonesa por las restauraciones que en ella realizó. Este se opuso terminantemente a que se derribara la biblioteca y archivo, y logró que se interesaran por su conservación la Real Academia de Bellas Artes, Príncipe de Viana y la Diputación Foral de Navarra. De esta manera, el cabildo rechazó este primer proyecto, una vez descartada la idea de derribar la biblioteca y archivo. Aún rechazaría otros dos, uno de Yárnoz y otro de Nagore, hasta que aprobó el cuarto proyecto, también de Fernando Nagore, y aprobado por José Yárnoz, que es el actualmente construido. Aunque finalmente se realizaron las casas en la actual ubicación, el nuevo proyecto no estuvo exento de continuas modificaciones y retrasos, y de polémica por el impacto visual que produjo en la calle Dormitalería y sobre la catedral.

[David Ascorbe Muruzábal]

Archivo Catedral de Pamplona, Obras, Casas del Arcedianato, núm. 3.
Archivo Catedral de Pamplona, Actas Capitulares, libro 13, f. 151r.



PROYECTO DE VIVIENDAS PARA CANÓNIGOS EN LA CATEDRAL.
Fernando Nagore Alcázar, 1960. Archivo Catedral de Pamplona.

POLÍGONO LONGABIDE DE PAMPLONA. FERNANDO REDÓN Y JAVIER GUIBERT, 1966

El proyecto del Plan Parcial y Reparcelación del Polígono de Longabide fue redactado por Fernando Redón Huici y Javier Guibert Tabar, en 1966. El Plan Parcial concentraba en altura 1.078 viviendas, para 4.096 habitantes, con una densidad de 320,5 habitantes por hectárea. La edificación adquirió el máximo protagonismo, tanto por su distribución como por su agrupación y tipología.

Los trazados fueron relevantes para la disposición de la edificación, ya que uno de los criterios de su distribución era seguir, de una manera muy abierta, las alineaciones de su perímetro. El polígono asimilaba la red viaria perimetral propuesta por el Plan General, pero no contenía ningún viario interior que fuera estructurante con respecto a los demás barrios. El viario interior del polígono se proponía de circulación lenta, y sus conexiones no coincidían ni con la red viaria del Plan General, ni con las acometidas de otros viales de los polígonos contiguos.

El estudio del soleamiento fue uno de los criterios para la distribución de los bloques en el polígono. En el límite norte se situaron las tres agrupaciones de máxima altura como pantallas de defensa del viento y los más bajos en el extremo mediodía, de modo que, el conjunto de la edificación decrecía de Norte a Sur, siendo su altura máxima una torre de 49 metros.

El tipo edificatorio de la torre tenía la singularidad de estar basado en la combinación de dos módulos de vivienda en planta y en su diferente repetición en altura. El primero de los módulos era de viviendas de 3 o 4 dormitorios, el segundo para las de 4 o 5 dormitorios, y se agrupaban en planta de manera que las viviendas siempre fueran exteriores, con el soleamiento asegurado y evitando los patios.

Además, como las alturas eran diferentes para evitar arrojarse sombras, se conseguía un escalonamiento tanto en fachadas como en alturas, que evitaba la sensación de grandes muros continuos y monótonos. El resultado fue su disposición triangular y en líneas divergentes que tienen los bloques en planta.

Los espacios libres públicos eran amplios, pero no estaban especializados. La propuesta edificatoria llevaba al máximo la expresión del bloque abierto sobre el tapiz verde con senderos peatonales y el rodado separado. De su superficie de 127.849,11 metros cuadrados sólo se ocupaba con la edificación el 27,6%, 35.278,49 metros cuadrados, y se liberaban 66.616 metros cuadrados de zonas verdes.

Como elemento singular del barrio, el centro comercial se situaba en el extremo Oeste del Polígono y dentro del rombo que formaban siete bloques de viviendas. La cota de circulación del vehículo era la de la planta baja, de manera que la zona comercial, de uso exclusivo del peatón, se situaba a 5 metros sobre el nivel de la calle. La forma irregular del edificio, asimilable a la de un trébol de cuatro hojas, respondía a la necesidad de fácil acceso de vehículos desde cualquiera de los lados Norte o Sur, para el suministro en planta baja o para su aparcamiento en planta baja y en sótano.

En la zona comercial, la periferia del trébol se ocupaba por tiendas, almacenes y sus respectivos porches comerciales que constituían una calle sinuosa de 150 metros de longitud y una ramificación de 40 metros. La altura de los bloques, que crecía hacia el norte, permitía que los edificios fueran aptos para almacenes, cines u oficinas, y desaparecían hacia el Sur desapareciendo, para permitir el máximo soleamiento.

La propuesta permitía un volumen total edificable en locales comerciales de 62.616 metros cúbicos, pero no todo el comercio y los usos se concentraban en este centro comercial. También existían tres zonas comerciales pequeñas situadas en diferentes extremos del Polígono, destinadas a artículos de primera necesidad y guarderías. Además, junto al centro comercial, constituyendo su prolongación, pero exento, se situaba el centro parroquial, en la confluencia de los dos viales interiores. Los centros de enseñanza, con más necesidad de espacio de expansión, se situaron en la mayor zona verde proyectada y de fácil acceso.

Archivo Histórico de Gerencia de Urbanismo del Ayuntamiento de Pamplona. Proyecto del Plan Parcial y Reparcelación del Polígono Longabide por F. Redón Huici y J. Guibert Tabar, Pamplona, 1966.



MAQUETA DEL PROYECTO DE PLAN PARCIAL Y REPARCELACIÓN DEL POLÍGONO LONGABIDE DEL III ENSANCHE DE PAMPLONA.
Javier Guibert Tabar y Fernando Redón Huici, 1963. Archivo Histórico de Gerencia de Urbanismo del Ayuntamiento de Pamplona.



ALZADO DE MAQUETA, PROYECTO DE PLAN PARCIAL Y REPARCELACIÓN DEL POLÍGONO LONGABIDE DEL III ENSANCHE DE PAMPLONA.
Javier Guibert Tabar y Fernando Redón Huici, 1963. Archivo Histórico de Gerencia de Urbanismo del Ayuntamiento de Pamplona.



MAQUETA DEL PROYECTO DE PLAN PARCIAL Y REPARCELACIÓN DEL POLÍGONO LONGABIDE DEL III ENSANCHE DE PAMPLONA.
Javier Guibert Tabar y Fernando Redón Huici, 1963. Archivo Histórico de Gerencia de Urbanismo del Ayuntamiento de Pamplona.

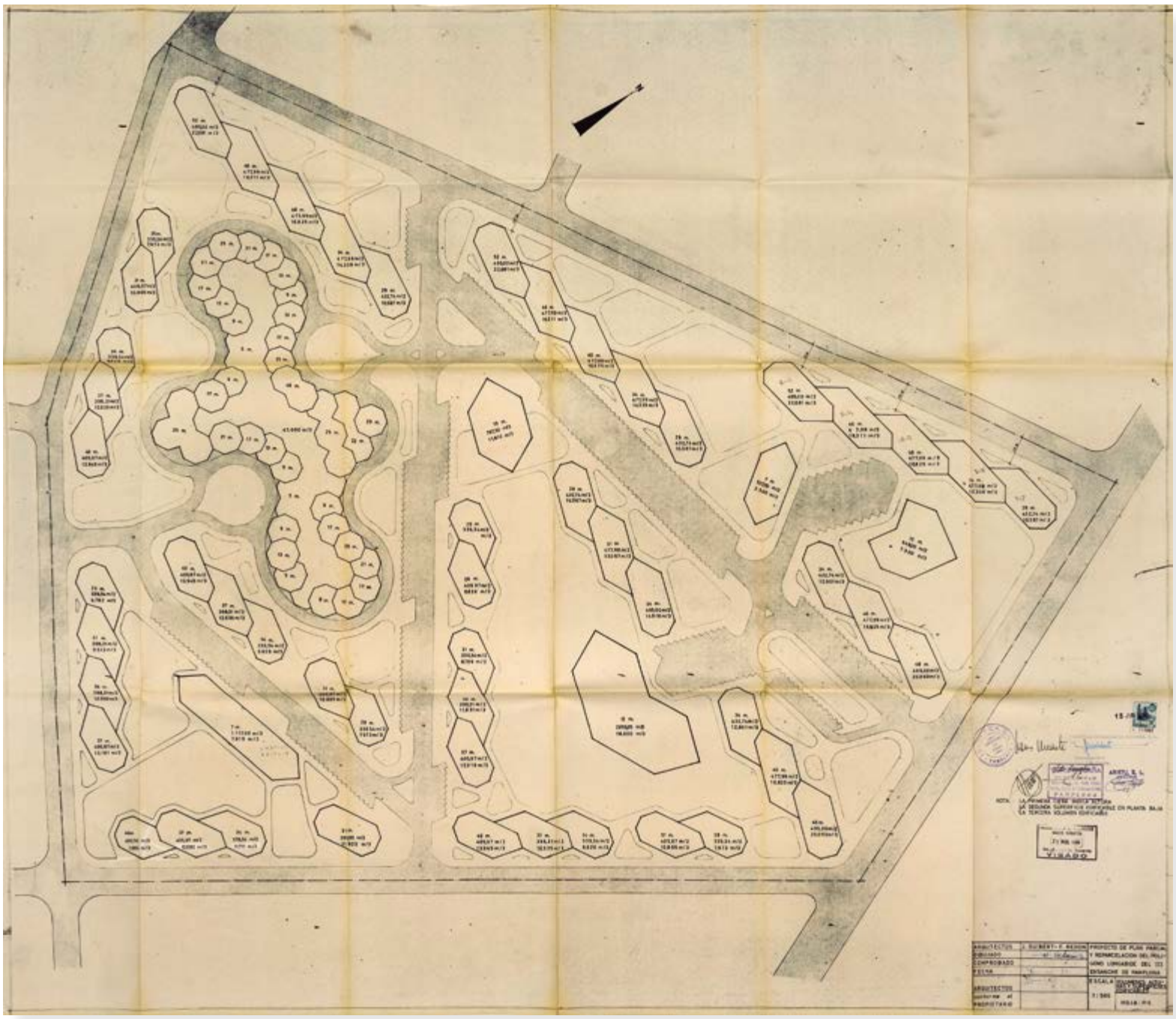


PLANO DE ZONIFICACIÓN (HOJA: P-2) DEL PROYECTO DE PLAN PARCIAL Y REPARCELACIÓN DEL POLÍGONO LONGABIDE DEL III ENSANCHE DE PAMPLONA. Javier Guibert Tabar y Fernando Redón Huici, 1963. Archivo Histórico de Gerencia de Urbanismo del Ayuntamiento de Pamplona. Foto J. L. Larrión.

Es decir, la propuesta del Plan de Redón supera la solución de bloques lineales edificatorios y propone una arquitectura de formas más orgánicas, que, combinadas entre sí, daban lugar a una propuesta más simbólica y expresiva. Se buscó la variedad y la flexibilidad, tanto en la agrupación edificatoria como en el espacio urbano conseguido, para obtener una ciudad clara, legible, y a su vez, variada y diversa, mediante una geometría orgánica, que no compleja.

El Plan recibió la aprobación inicial el 18 de enero de 1967 (BOP 22/02/1967) y el 5 de junio de 1968 la aprobación provisional, pero el Ministerio de la Vivienda denegó su aprobación definitiva el 12 de diciembre de 1968. Además, en esa misma resolución se aprobó la modificación de la zonificación y se redujo a la mitad el aprovechamiento, de 6 m3/m2 a 3 m3/m2.

Más adelante, el 31 de mayo de 1976, el Ministerio de la Vivienda dictó resolución en orden a la rectificación de los defectos observados en el Plan Parcial original que debían ser corregidos para su aprobación como las alturas máximas, que no debían superar las previstas por el Plan General, o el



aumento de la separación entre edificios, que debía ser equivalente a vez y media la semisuma de las alturas de las edificaciones que se propusieran. Además, se debía prever una dotación comercial equivalente a lo establecido en el Plan Nacional de la Vivienda para una unidad de 5.000 habitantes o en la cuantía que le correspondiera, ateniéndose a esta proporción según la población que se fuera a asentar en el polígono.

Por tanto, el Plan Parcial de Ordenación del polígono Longabide fue corregido, consideró la nueva situación del contexto, y planteó una solución que cumplía con las Normas de la Dirección General de Urbanismo

Finalmente, la zona de Longabide fue planificada dentro del Plan Parcial de Mendebaldea junto con los polígonos de Ermitagaña-1, Ermitagaña-2, Teresianas, Irunlarrea, el parque de la Vaguada. Aunque realmente la zona de Longabide fue ejecutada según el Proyecto de la Plaza en Mendebaldea de los arquitectos Martorell y Mackay, de Barcelona (1986) y del Parque de Yamaguchi.

[Laura Rives]

PLANO DE VOLÚMENES, ALTURAS Y SUPERFICIES EDIFICABLES (HOJA: P-6) DEL PROYECTO DE PLAN PARCIAL Y REPARCELACIÓN DEL POLÍGONO LONGABIDE DEL III ENSANCHE DE PAMPLONA. Javier Guibert Tabar y Fernando Redón Huici, 1963. Archivo Histórico de Gerencia de Urbanismo del Ayuntamiento de Pamplona. Foto J. L. Larrión.

PLAN SUR DE PAMPLONA.
1968

La explosión urbana de Pamplona como consecuencia de la industrialización y las presiones demográficas mostraba que la ciudad de los años sesenta, necesitaba ordenar su desarrollo residencial hacia el Sur, en la prolongación de su eje urbano principal: su eje urbano principal: la avenida Carlos III.

Los objetivos municipales para el sector Sur eran fundamentalmente dos: la ordenación urbanística de un importante sector de la ciudad, y la disponibilidad, por parte del ayuntamiento, de solares aptos para la construcción, a precios sociales que regularían el mercado de suelo en Pamplona.

La historia del Plan Sur comenzó cuando el Ayuntamiento de Pamplona encargó a los técnicos de «Urbanismo, Ingeniería y Arquitectura, S. A. (en adelante UIASA)», encabezados por Javier de Mesones, la redacción de un proyecto para una ciudad moderna de unos 90.000 habitantes.

El Plan Sur suponía el mayor desarrollo residencial planteado en Pamplona. Esta nueva ciudad permitiría la ubicación de 18.000 a 20.000 nuevas viviendas dentro de un plan armónico, y casi autónomo, que se completaba con grandes parques, zonas verdes, y múltiples equipamientos docentes, asistenciales, y comerciales. El Plan obedecía a módulos urbanísticos más modernos que los de su época, el sistema de actuación era el de cooperación y el plazo de ejecución previsto era de 18 años.

Para el funcionamiento de un Plan de esta envergadura, era fundamental una buena estructura viaria. La red viaria debía servir a la estructuración comunitaria y a sus zonas verdes exteriores, conectar con el actual casco urbano y resolver el acceso Sur de la ciudad, enlazándolo con las rondas previstas. Por eso era fundamental distinguir una jerarquía viaria: desde los que conectaban la ciudad con el sistema de grandes arterias, hasta los viales de distribución interna residencial y la circulación peatonal, consiguiendo una vida tranquila en las parcelas residenciales.

Por un lado, para la conexión con la ciudad, se planteaba un eje vertical y desdoblado que penetraba por la calle Bergamín y por la parte de detrás del Monumento a los Caídos, enlazando así con la avenida Carlos III. Por otro lado, en el trazado propio de la propuesta, se distinguían dos ejes cartesianos centrales, una circunvalación exterior a la comunidad superior, y otras circunvalaciones menores a cada comunidad, según su grado, hasta llegar a las de acceso a los aparcamientos. Esta estructuración tenía como criterio la búsqueda de la máxima seguridad para el peatón, potenciando los recorridos peatonales. Cada comunidad era autosuficiente y se desarrollaba sin interferencias con la circulación rápida.

Quizás, de todas las características del Plan Sur, la organización del tejido urbano es la que posee el mayor interés. Desde el punto de vista sociológico, el Plan buscaba ser un marco ideal para el desarrollo de la vida comunitaria. Para ello, la propuesta estructuraba su tejido urbano y viario siguiendo la metodología de la teoría de las comunidades.

Las comunidades se clasificaban en seis niveles de áreas de servicio-activo: El primer nivel era la Comunidad C.1. Estaba formado por 200-300 viviendas, es decir 1.000 y 1.500 habitantes y estaba servido por una guardería. El segundo nivel era la Comunidad C.2. Estaba formado por cuatro comunidades C.1 y suponía un conjunto de 1.000-1.500 viviendas, y además de las 4 guarderías disponía de un centro comercial terciario. El tercero, cuarto, quinto y sexto nivel de servicio se iban formando por la unión de varias comunidades del nivel inmediatamente inferior e incrementadas por dotaciones, llegando así al sexto nivel que correspondía a la totalidad del Plan Sur, con una capacidad de 90.000 habitantes.

Archivo Histórico de Gerencia de Urbanismo del Ayuntamiento de Pamplona. Urbanismo, Ingeniería y Arquitectura, S. A, *Plan Parcial de Ordenación Sur,* Pamplona, 1968.

El esquema viario superpuesto con el esquema de las comunidades daba lugar a una serie de centros o ejes, donde se colocaban los servicios de carácter comercial y cívico. Además el Plan, condicionado por la topografía, proponía diferentes tipos edificatorios y densidades residenciales, siendo la mayor parte edificación abierta.

Los más característico de la propuesta es la mezcla de tipos edificatorios y su agrupación compositiva. Torres de 15, 12 y 8 plantas y bloques de 2, 3, 4 y 8 plantas, todos ellos formando una estructura que, respondía a una interpretación proyectual. Con esta variedad residencial se configuraban cada una de las comunidades, y conforme se asociaban entre sí, se preveían zonas verdes interiores, edificios cívico-comerciales y dotacionales. La estructura del Plan no surgía de la mera adicción de comunidades, sino de un completo estudio de la ciudad.

La propuesta mostraba una geometría compleja y variada, que reinventaba los espacios urbanos y que reflejaba una de las posturas urbanas más vanguardistas que en aquellos momentos cabía esperar en Pamplona.

La experiencia del Proyecto del Plan Sur pudo ser un referente para desarrollos en otras ciudades españolas. Sin embargo, no pasó de ser un buen ejemplo teórico. Los problemas que llevaron a la no ejecución del Plan Sur, a pesar del persistente intento del Ayuntamiento de Pamplona de desarrollarlo, fueron de diferente índole. Por un lado, la gestión del Plan, es decir su planteamiento económico, su sistema de actuación y el exceso de comunicación con los propietarios; por otro lado, la gran ambición de la propuesta y su gran extensión; y, por último, las grandes complicaciones legales para implementar el Plan.

En primer lugar, las rectificaciones a la aprobación definitiva del Plan Parcial, que obligaron a modificar el ámbito, reducir la edificabilidad general y flexibilizar las disposiciones formales del plan, provocaron la perdida de la potencia formal del conjunto residencial propuesto por U.I.A.S.A. Para poder ejecutar esta última rectificación, el ayuntamiento aprobó la convocatoria de un concurso para poner en marcha la primera unidad vecinal, que se tramitó mediante Estudios de Detalle, pero nunca llegaron a edificarse.

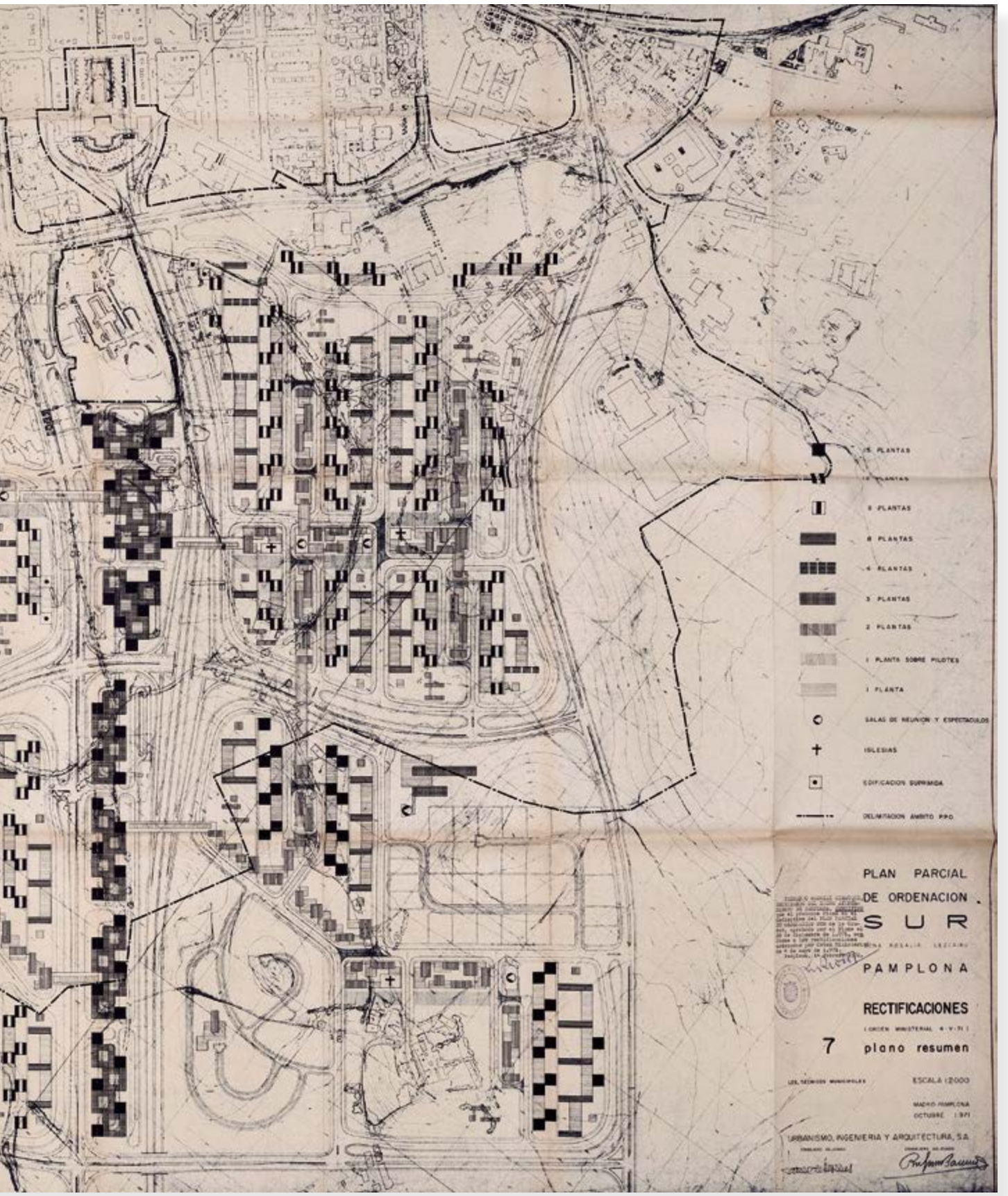
En segundo lugar, hay que señalar los elevados costes de urbanización para conseguir el diseño adecuado y la falta de experiencia municipal para ejecutar una urbanización de esta envergadura.

Por último, la dificultad técnica que suponía la gran extensión de la propuesta que comprendía más de un término municipal. Se trataba del primer plan con carácter supramunicipal, algo que dificultaba su denominación o encasillamiento dentro de los instrumentos urbanísticos de la Ley del Suelo, además de su tramitación, al tratarse de un Plan de Extensión. El 'Plan Sur' fue promovido completamente desde el Ayuntamiento de Pamplona, y una vez aprobado inicialmente, se les pidió opinión a los Concejos de Mutilva Alta y Mutilva Baja. Al tratarse de un Plan de Extensión, e invadir suelo rústico, requería la modificación del Plan General vigente, o incluso ser asimilado por el Plan Comarcal de Ridruejo, y por la propia 'Revisión del Plan General'.

En definitiva, en el trascurso del tiempo, las ideas generales que habían generado el Plan Sur comenzaron a entrar en crisis y nunca llegó a ser desarrollado. La demanda de vivienda se dirigió al III Ensanche (San Juan e Iturrama), y a propuestas más fraccionadas y fáciles de desarrollar al oeste de la ciudad (Ermitagaña y Barañain).

[Laura Rives]





PLAN PARCIAL DE ORDENACIÓN SUR. ZONA ROSALÍA LEZCAIRU. PAMPLONA.
Rectificaciones. 7. Plano resumen. Escala 1.2000. Octubre de 1971. Aprobado por el Pleno el 28 de diciembre de 1971, conforme a las rectificaciones ordenadas por Orden Ministerial de 4 de mayo de 1971. Autor: Urbanismo, Ingeniería y Arquitectura, S.A. Consejero delegado: Javier de Mesones

EDIFICIO SINGULAR DE PAMPLONA. MIGUEL GORTARI BEINER Y JAVIER LAHUERTA VARGAS, 1969

El Edificio Singular de Pamplona tiene su origen en la adquisición en la década de 1960 por el ayuntamiento al ramo de Guerra de unos terrenos situados entre los fosos de las murallas, la avenida de Pío XII y la futura avenida del Ejército, para construir un edificio que se correspondiera con la categoría de este enclave urbano singular. Una vez modificadas las ordenanzas vigentes y autorizada por el Ministerio de Vivienda la reserva de dispensación solicitada por el ayuntamiento, se convocó el concurso para la adjudicación y edificación del solar. Su memoria, ordenanzas y bases, redactadas por el arquitecto director técnico de Urbanismo del ayuntamiento Estanislao de la Quadra-Salcedo y aprobadas por la Dirección General de Urbanismo del Ministerio de Vivienda, exigían tanto el anteproyecto del arquitecto como la oferta económica del promotor-constructor por el terreno.

De las quince inscripciones iniciales (tres de Madrid, dos de San Sebastián y diez de Navarra), siete entregaron anteproyecto en el plazo fijado, cuyos nombres conforman en gran medida el panorama de la arquitectura navarra de las décadas centrales del siglo XX, de ahí el interés de las soluciones presentadas. De gran valor resulta asimismo la reflexión que, en el marco del concurso, realizó Fernando Redón en torno al concepto de edificio singular, citando arquitectos y obras de Le Corbusier, Sáenz de Oiza, Wright, Mies Van der Rohe, Kahn, Utzon, Stirling, Breuer, Nervi y Gropius.

En la mayor parte de los anteproyectos (mostrados en una exposición en el Grupo Escolar de la actual plaza Blanca de Navarra del 26 de junio al 3 de julio de 1969), el estudio previo del emplazamiento condicionaba la solución final, al valorarse aspectos como el respeto al carácter histórico del sector por su proximidad a la Ciudadela, la amplitud de espacios libres a su alrededor que permitía la singularización del edificio en altura y volumen, y su papel clave en el urbanismo pamplonés como enlace entre la ciudad histórica, la Ciudadela con su cinturón ajardinado y los emergentes barrios del Tercer Ensanche; a todos ellos quedaba unido y al mismo tiempo separado, subrayando su aislamiento la disposición exenta del solar en el triángulo formado por las avenidas del Ejército y Pío XII con el foso de las murallas.

Su singularidad exigía tratarlo con una nobleza de formas y materiales que lo hicieran digno de estar situado junto a la Ciudadela, pero a su vez debía configurarse como un hito arquitectónico propio de una edificación moderna, aunando el pasado, presente y futuro de la ciudad. En este sentido, fue nota común a todos los anteproyectos su clara vocación ciudadana, pues aun tratándose de un edificio de viviendas en el que la superficie comercial estaba limitada a su nivel inferior, se buscaba el máximo aprovechamiento con la inclusión de salas de cine, centros y galerías comerciales y locales de ocio y diversión.

El 23 de junio de 1969, el fallo del jurado designaba los dos anteproyectos finalistas, correspondientes a Carlos Sobrini, en el que valoraba la calidad de la edificación y su completo programa de servicios, y al equipo de arquitectos de Manuel Jaén Albaitero y Javier Guibert, en el que apreciaba su calidad plástica y el excepcional interés urbanístico del conjunto de locales comerciales en las plantas bajas del edificio. Finalmente, la Comisión Municipal Permanente, en sesión celebrada el 24 de junio de 1969, se decantó por este último, dado que la oferta económica por el solar resultaba más ventajosa.

Nos detenemos en esta ocasión en dos propuestas que no resultaron ganadoras. Una de ellas venía firmada por Miguel Gortari (en asociación con el constructor Nicolás Gurbindo), quien desde el respeto al carácter histórico del emplazamiento pretendía alcanzar una armonía con el recinto militar inspirada en la pureza de la geometría de su planta pentagonal, a partir de la cual desarrollaba la estructura de un edificio de bloque único de 54 metros de altura, abierto hacia el sur y con un patio de fachada al norte. Su planta simétrica seguía las directrices de una retícula pentagonal que en su trazado fijaba los módulos del conjunto e introducía aristas de piedra y juegos violentos de volúmenes que rememoraban el carácter fortificado del sector. El conjunto manifestaba gran movilidad de volúmenes al alternar las masas de piedra con las zonas abiertas de cristal en muros cortina, en una alternativa pensada para lograr la armonía por contraste y una revalorización de las calidades de los materiales.

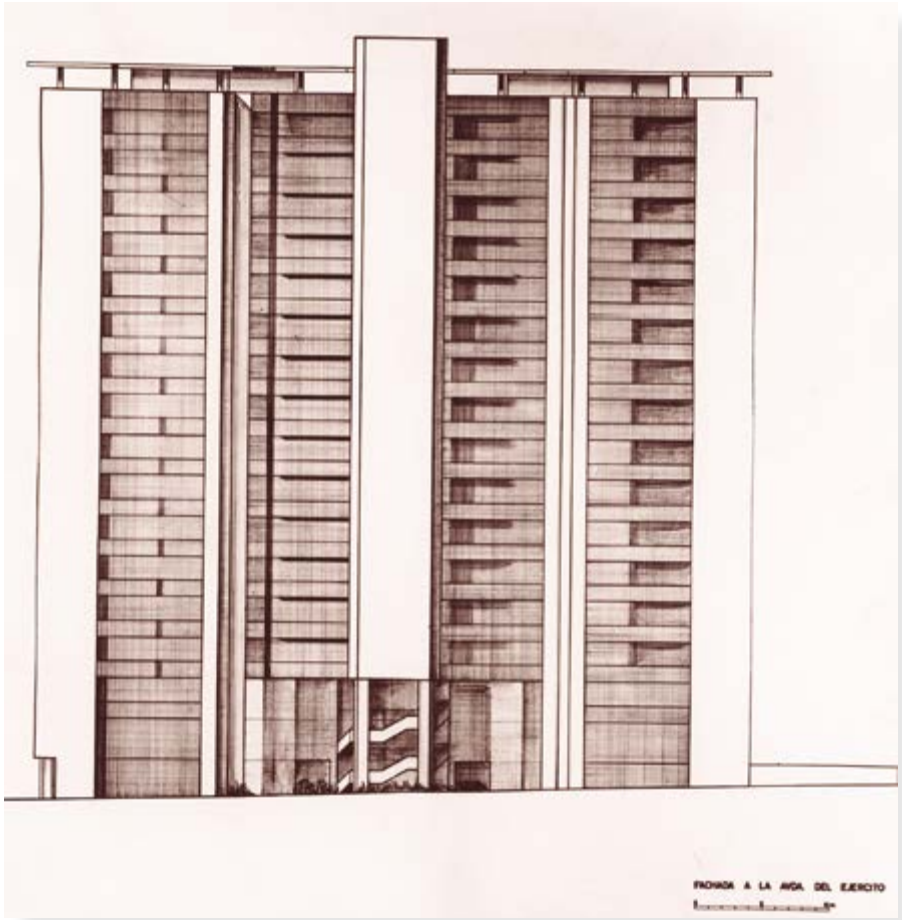
Por su parte, Javier Lahuerta (asociado a Construcciones Juan Bautista Flores) se decantaba por un edificio en bloque único con volumen cilíndrico de planta circular que, además de contar con una gran tradición castrense en torreones y atalayas, resultaba perfectamente compatible con la Ciudadela, tanto por su sencillez como por su axialidad central y múltiple. Sus diecinueve alturas se distribuían en dos de sótanos, dos de servicios generales y las quince restantes de viviendas organizadas en torno a un patio central de quince metros de diámetro.

[José Javier Azanza López]

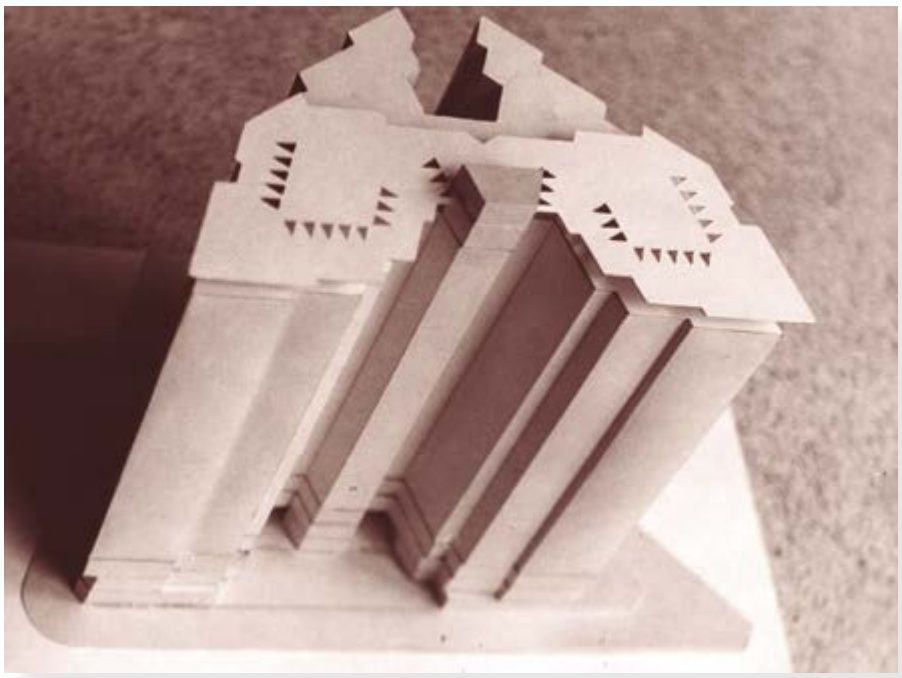
Archivo Contemporáneo de Navarra. Fondo personal Miguel Gortari Beiner. ES/NA/AACF/6/246; Archivo General Universidad de Navarra. Archivo original Javier Lahuerta Vargas.

AZANZA LÓPEZ, J. J., «Contribución de Miguel Gortari Beiner (1920-1977) a la arquitectura navarra contemporánea», *Príncipe de Viana*, núm. 240 (2007), pp. 95-149.

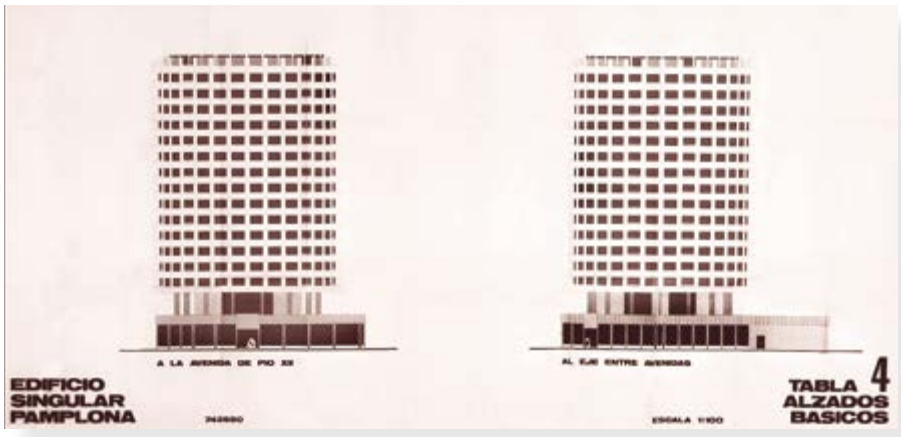
AZANZA LÓPEZ, J. J., «De ensanche militar a 'city' de Pamplona. Arquitectura y urbanismo para una nueva imagen de la ciudad», *Príncipe de Viana*, núm, 249 (2010), pp. 27-74.



ANTEPROYECTO PARA EL CONCURSO DEL EDIFICIO SINGULAR DE PAMPLONA.
Alzado de la fachada a la avenida del Ejército, por Miguel Gortari Beiner, 1969. Archivo Contemporáneo de Navarra.



ANTEPROYECTO PARA EL CONCURSO DEL EDIFICIO SINGULAR DE PAMPLONA
Maqueta, por Miguel Gortari Beiner, 1969. Archivo Contemporáneo de Navarra.



ANTEPROYECTO PARA EL CONCURSO DEL EDIFICIO SINGULAR DE PAMPLONA.
Alzados a la avenida de Pío XII y al eje entre avenidas, por Javier Lahuerta Vargas, 1969. Archivo General Universidad de Navarra.

PLAN CIUDADELA. FERNANDO REDÓN Y JUAN JOSÉ DÍAZ YARZA, 1988

El conjunto de las murallas de Pamplona fue declarado monumento histórico-artístico por Orden Ministerial el 25 de septiembre de 1939 (B.O.E.07.11.1939).

Por Decreto 1583/1964, de 21 de mayo, el Ministerio del Ejército cedía al Ayuntamiento de Pamplona la ciudadela de Pamplona. Esta cesión se formalizó por escritura otorgada el 23 de junio de 1966.

La Ciudadela fue cedida por el Ministerio del Ejército a condición de que el Ayuntamiento de Pamplona la dedicara a fines culturales, y éste apuntó un conjunto de objetivos culturales, como eran teatro al aire libre, museo histórico militar, biblioteca general, zonas deportivas, jardines, etc. Además, estableció un plazo de 5 años.

En 1969 se iniciaron los trabajos de limpieza y adecentamiento de esos fosos. En 1970 la Institución Príncipe de Viana reconstruiría los tres pasos con sus puentes levadizos, que unían la Vuelta del Castillo con el corazón de la Ciudadela, y la Puerta de Socorro. También se encargó de la renovación de la muralla y del interior de la Ciudadela, con la finalidad de conseguir que 'la estrella amurallada' se convirtiera en un parque.

En 1973, la ciudadela de Pamplona fue declarada monumento Histórico Artístico.

El recinto amurallado de la ciudad y la ciudadela fueron incluidas en el catálogo el Plan General de Ordenación Urbana de 1984.

Sin embargo, la propuesta más interesante para la Ciudadela vendría de la mano de la iniciativa privada (Promotora T.H.), la que se interesó por las posibilidades del lugar, y encargó a los arquitectos navarros Fernando Redón y Juan Jose Díaz Yarza la realización de un estudio en el ámbito de la ciudadela y cuarteles, que incluyera la propuesta de un aparcamiento subterráneo que resolviera el problema de estacionamiento del centro histórico y del Ensanche.

Redón y Díaz Yarza presentaron una ambiciosa propuesta para la Ciudadela en la que se pretendía potenciar el simbolismo de un elemento tan singular como era la ciudadela, para enlazar y revitalizar los recorridos a otros espacios singulares de la ciudad como son el paseo Sarasate y la plaza del Castillo.

El proyecto en cuestión permitía el desarrollo de un gran complejo subterráneo bajo una parte de la Ciudadela de Pamplona y alcanzando desde la plaza de los Fueros, hasta conectar con el paseo Sarasate, englobando las pistas deportivas de Yanguas y Miranda, el aparcamiento de la Meca y el aparcamiento municipal de la Avenida del Ejército.

Los autores, que parecían haber quedado impactados por la expresividad del conjunto de la Ciudadela, tanto en planta como en sección, reinterpretaron el programa de espacios libres y los equipamientos necesarios en función de su imagen. La idea del conjunto era la imagen de la ciudadela como una arquitectura pétrea, levantada sobre el terreno natural y envuelta por el proceso de expansión de la ciudad.

El avance de anteproyecto, denominado Plan Ciudadela, fue entregado al Gobierno de Navarra y al Ayuntamiento de Pamplona. El avance proponía la recuperación de la estrella de cinco puntas de la Ciudadela mediante la recuperación del Baluarte de San Antón y se planteaba la construcción de un auditorio y un palacio de congresos, levantados bajo el baluarte mencionado, el cual se reconstruiría, extendiendo el saliente de la muralla de la avenida del Ejército hasta la Audiencia.

Este edificio también albergaría oficinas, comercio y exposiciones en planta baja. La reconstrucción formal del baluarte se basaba en un edificio puente sobre la avenida del Ejército, pero también planteaba la recuperación de los fosos y de los glacis, creándose así espacios libres a diferentes niveles en los que se proponían pistas deportivas, piscinas, etc.

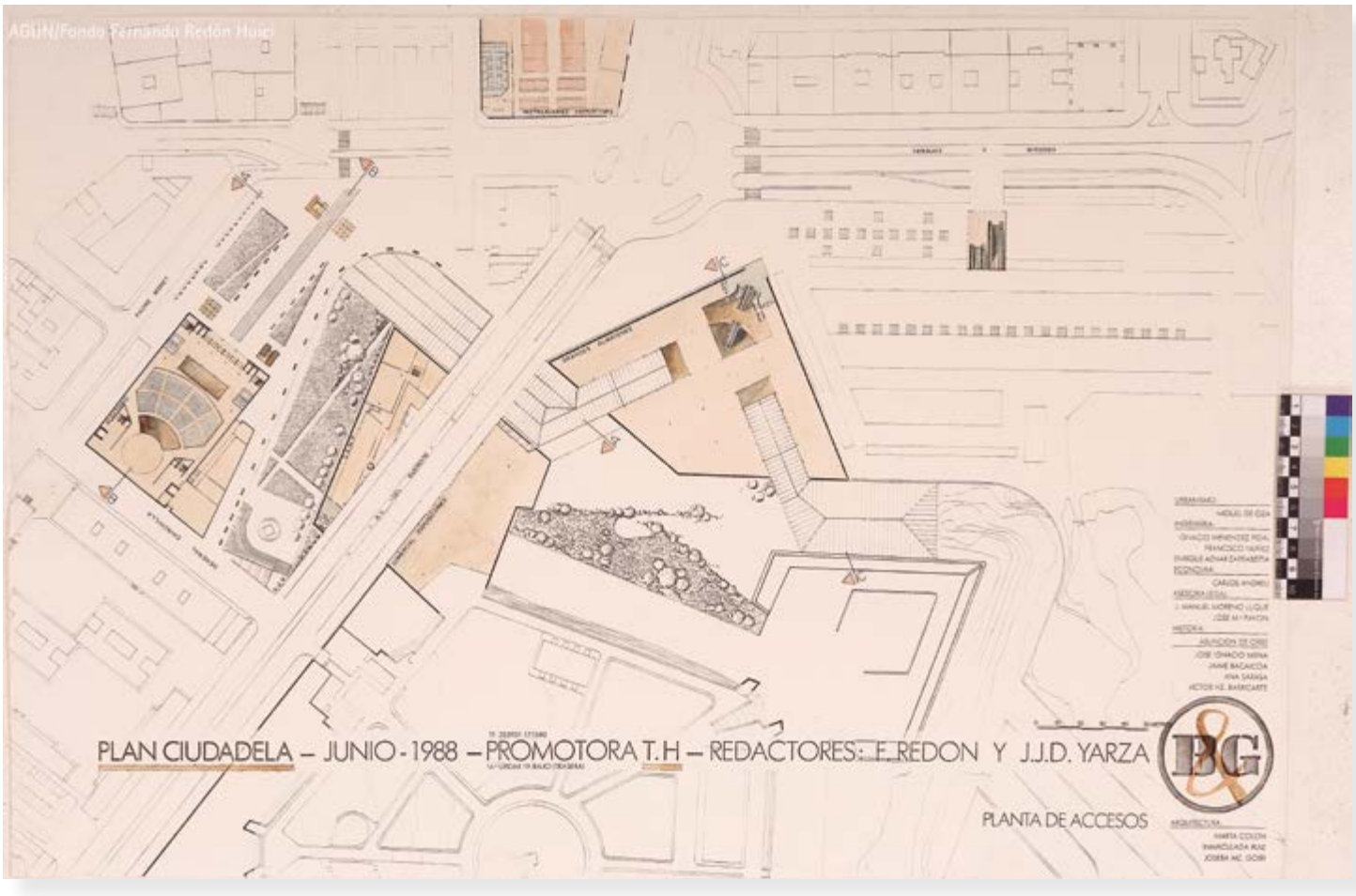
Esta recuperación del complejo de la ciudadela sobre la trama del I Ensanche suponía una adaptación de los usos a formas muy forzadas por ajustarse estrictamente a los trazados históricos de la Ciudadela, no sólo en planta, sino también en la volumetría de su baluarte y revellín; de manera que la forma histórica de la Ciudadela limitaba el espacio a los edificios de equipamientos. Por ejemplo, el auditorio sobresalía sólo la parte de la planta baja y el resto estaba enterrado y con comunicación directa con la calle comercial climatizada del foso del baluarte de San Antón. Es de especial interés la diversidad de funciones planteadas en el subsuelo. Como si de una ciudad enterrada se tratara, el proyecto planteaba la comunicación subterránea de viales rodados –Yanguas y Miranda– y aparcamientos en paseo Sarasate, plaza del auditorio, antigua estación de autobuses e Intendencia. Además, en la planta sótano, se proponía la estación de autobuses, con comunicación directa con los usos comerciales y mercado, que daban acceso a los grandes almacenes del Revellín de Santa Lucía, situados en planta baja.

En la planta de cubiertas se ve la perfecta integración del conjunto edificatorio de la propuesta con la geometría de la Ciudadela, cuyas trazas eran recuperadas por los nuevos edificios dotacionales y

Archivo General Universidad de Navarra. Fernando Redón Huici y J. J. Díaz Yarza, Plan Ciudadela, 1988.



PLANTA GENERAL DE SUPERFICIE DEL PLAN CIUDADELA.
F. Redón y J. J. Díaz Yarza, junio 1988. Archivo General Universidad de Navarra.



PLANO DE LA PLANTA DE ACCESOS DEL PLAN CIUDADELA.
F. Redón y J. J. Díaz Yarza, 1988. Archivo General Universidad de Navarra.



PLANO DE LA PLANTA DEL PRIMER SÓTANO DEL PLAN CIUDADELA.
F. Redón y J. J. Díaz Yarza, 1988. Archivo General Universidad de Navarra.

comerciales camuflados por sus verdes cubiertas. Para no competir con esta geometría, junto a la calle Yanguas y Miranda se planteaba una gran explanada verde con pistas deportivas y una pérgola que daba acceso al mercado y a la estación de Autobuses.

Este conjunto edificatorio queda fracturado por la avenida del Ejercito en la planta de accesos. Entre la calle Padre Moret y General Chinchilla se encuentra el imponente volumen del auditorio, al que se accede desde la plaza propuesta frente al Parlamento. Al otro lado de la avenida del Ejercito, en el cruce con la calle Yanguas y Miranda, se encontraba el acceso a los grandes almacenes, que a su vez permitían llegar a la planta sótano del mercado y al segundo sótano de la estación de autobuses.

En el plano de la planta del primer sótano, el conjunto edificatorio recupera la continuidad de recorridos, ya que la galería comercial permitirá el cruce inferior peatonal de la avenida del Ejercito con interesantes vistas a los fosos. De esa manera, la galería unía la zona del mercado de alimentación y tiendas de los grandes almacenes, con la zona de minicines, tiendas, y la sala principal y secundaria del Auditorio, con salida a la plaza del Parlamento y de la Casa de las Aguas.

En el plano de la planta del segundo sótano, Pamplona mantiene la estación de Autobuses en el centro de la ciudad, bajo el mercado, y con unos buenos accesos al situarse junto a la calle Yanguas y Miranda y la plaza de los Fueros. La estación de autobuses contaba con una zona de servicios de la estación, una zona de aparcamiento de autobuses y una zona de aparcamiento de vehículos (445 unidades). La continuidad de recorridos y usos se mantiene en esta planta. La estación se planteaba en conexión con los grandes almacenes, la pista de hielo, la galería comercial, las tiendas de restauración, los minicines y la zona de servicios de auditorio. Aun siendo un segundo sótano, los espacios de la galería comercial y las tiendas de restauración contaban con visuales al exterior de los jardines de los fosos. El acceso desde el exterior se hacía desde diferentes puntos singulares y mediante escaleras mecánicas.

Por último, en el plano de la planta del tercer sótano, la continuidad de recorridos desaparece. Por un lado, se planteaba el aparcamiento de la zona del Auditorio, para 331 plazas con acceso desde Padre Moret. Por otro lado, se planteaba la segunda planta de aparcamientos de la zona de la estación de autobuses, que contaba con 1.086 plazas de aparcamiento junto a Yanguas y Miranda.

El proyecto era acompañado de algunas láminas de perspectivas, vistas y alzados dibujados y pintados a mano. La vista general de la propuesta permite entender el conjunto de los planos de planta y sección al dibujar los volúmenes de los diferentes proyectos que formaban el conjunto del Plan Ciudadela: los grandes almacenes del Revellín de Santa Lucía, el edificio de oficinas junto a la parte existente del Baluarte de San Antón, una calle comercial climatizada, un auditorio, una zona de restaurantes y zona comercial con vistas al parque del foso del Baluarte de San Antón, y los accesos al centro comercial y aparcamientos.

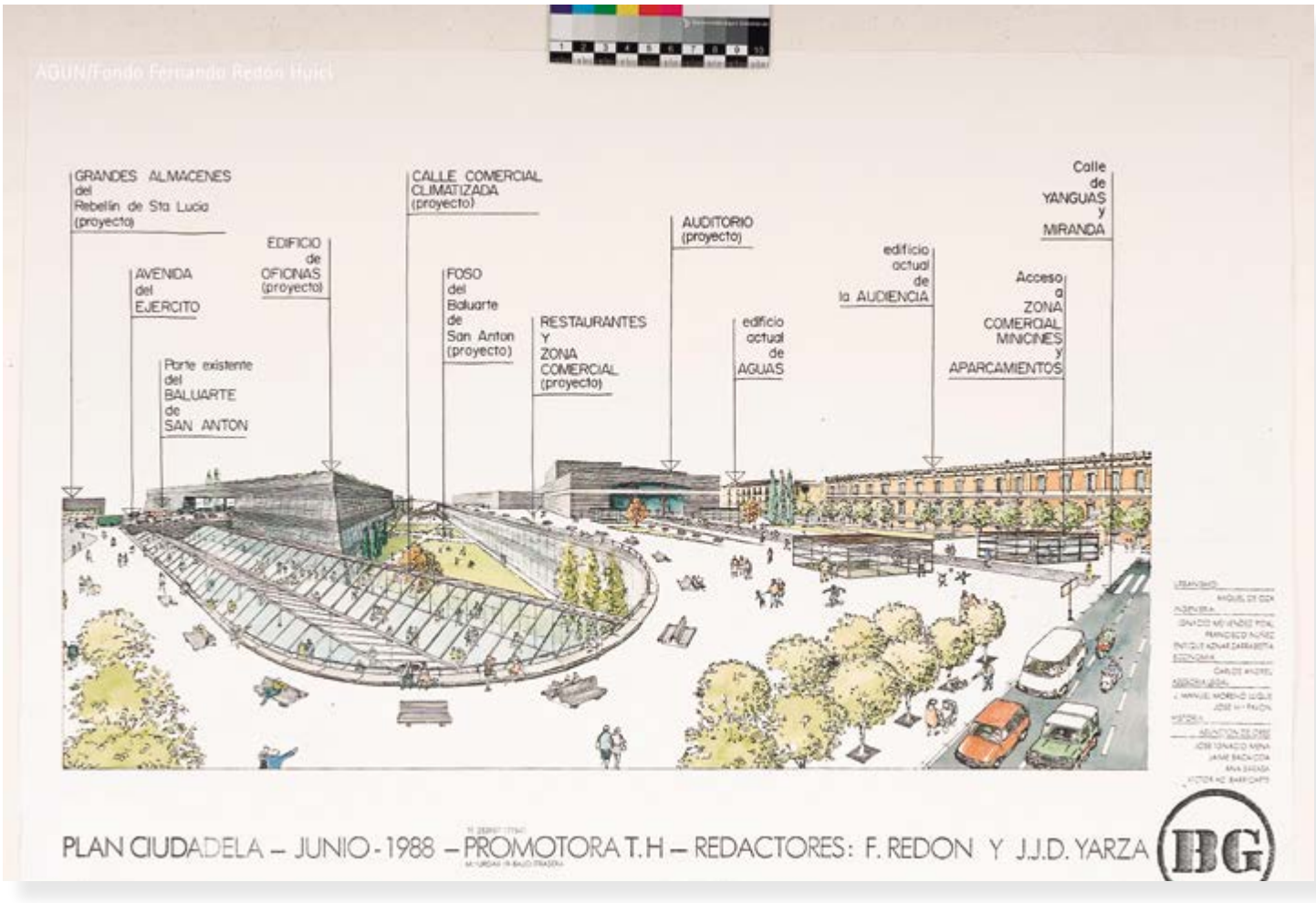
Sin embargo, este ambicioso proyecto no salió adelante, y se continuó hablando de las múltiples posibilidades de la zona por su posición estratégica en la ciudad.

Finalmente, el Ayuntamiento de Pamplona consideró más apropiado ir gestionando la superficie equipamental de manera fragmentada, y siguiendo los criterios del Plan Municipal, apostar por el valor de la arquitectura de autor. De ese modo, se fueron colmatando los diferentes recintos que continuaban la pequeña trama del I Ensanche: el Palacio de Congresos, el Parlamento, el Centro Comercial, y la estación de Autobuses.

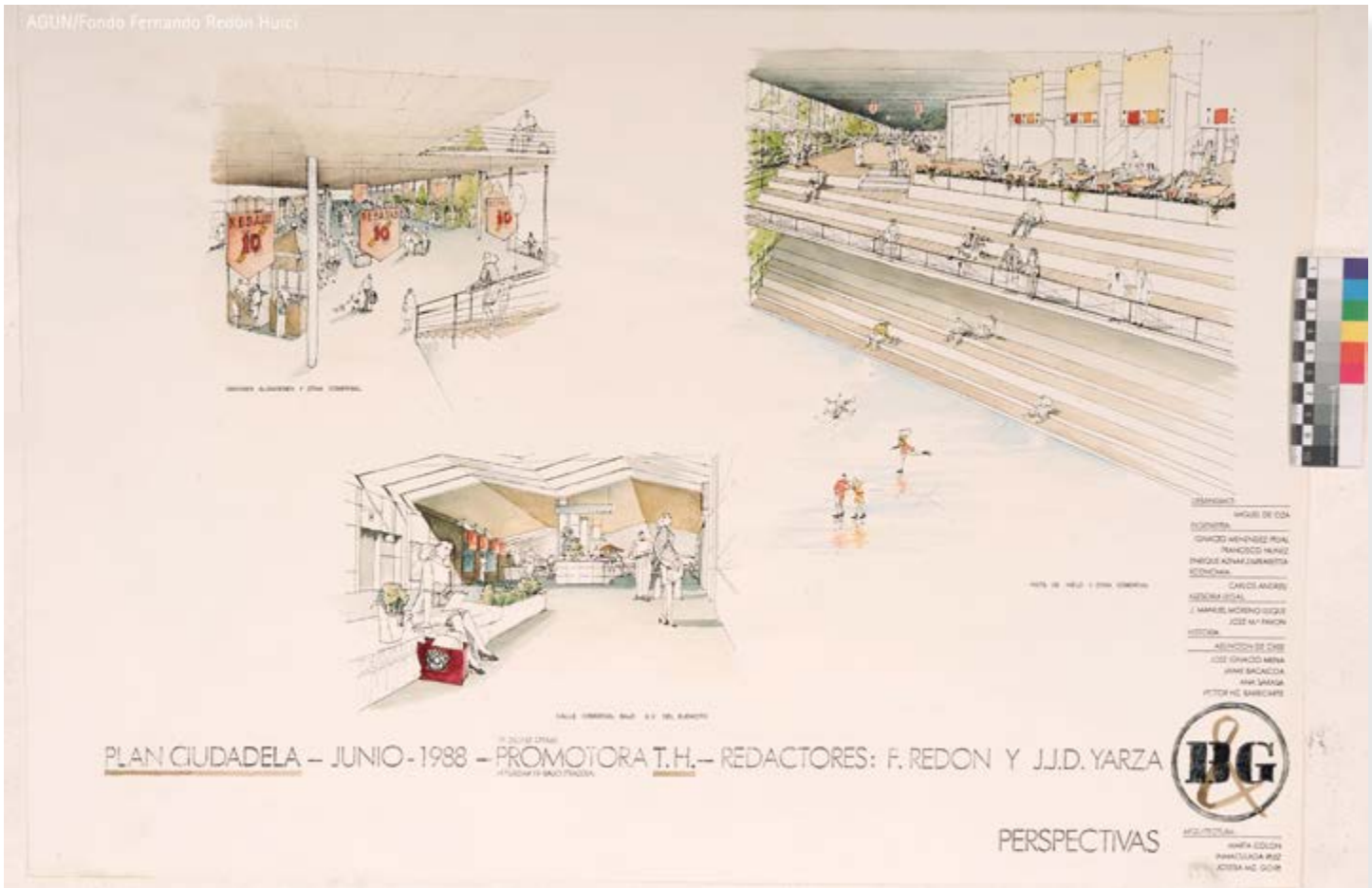
[Laura Rives]



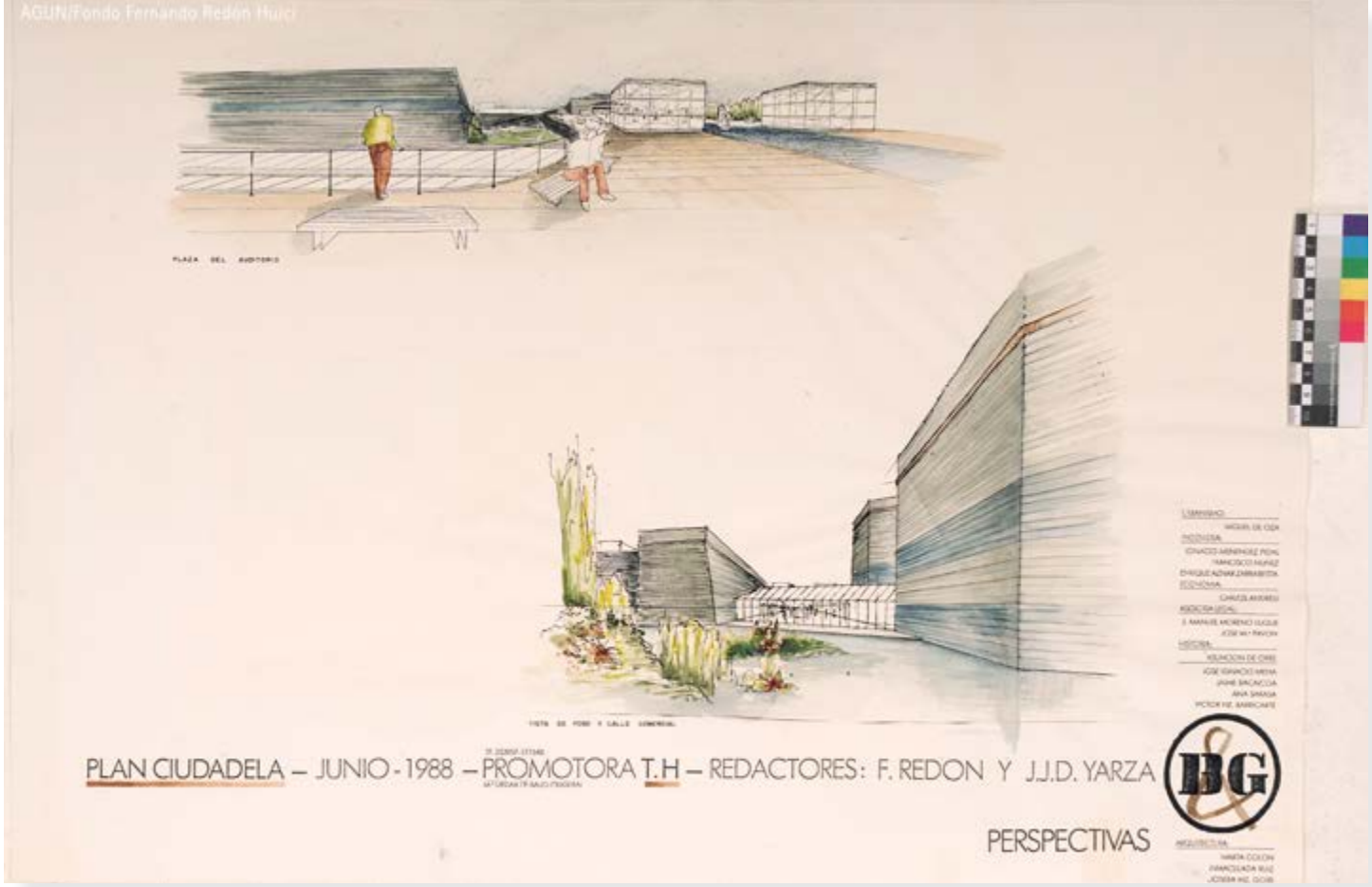
PLANO DE LA PLANTA DEL SEGUNDO SÓTANO DEL PLAN CIUDADELA.
F. Redón y J. J. Díaz Yarza, 1988. Archivo General Universidad de Navarra.



VISTA GENERAL DEL PLAN CIUDADELA.
F. Redón y J. J. Díaz Yarza, 1988. Archivo General Universidad de Navarra.



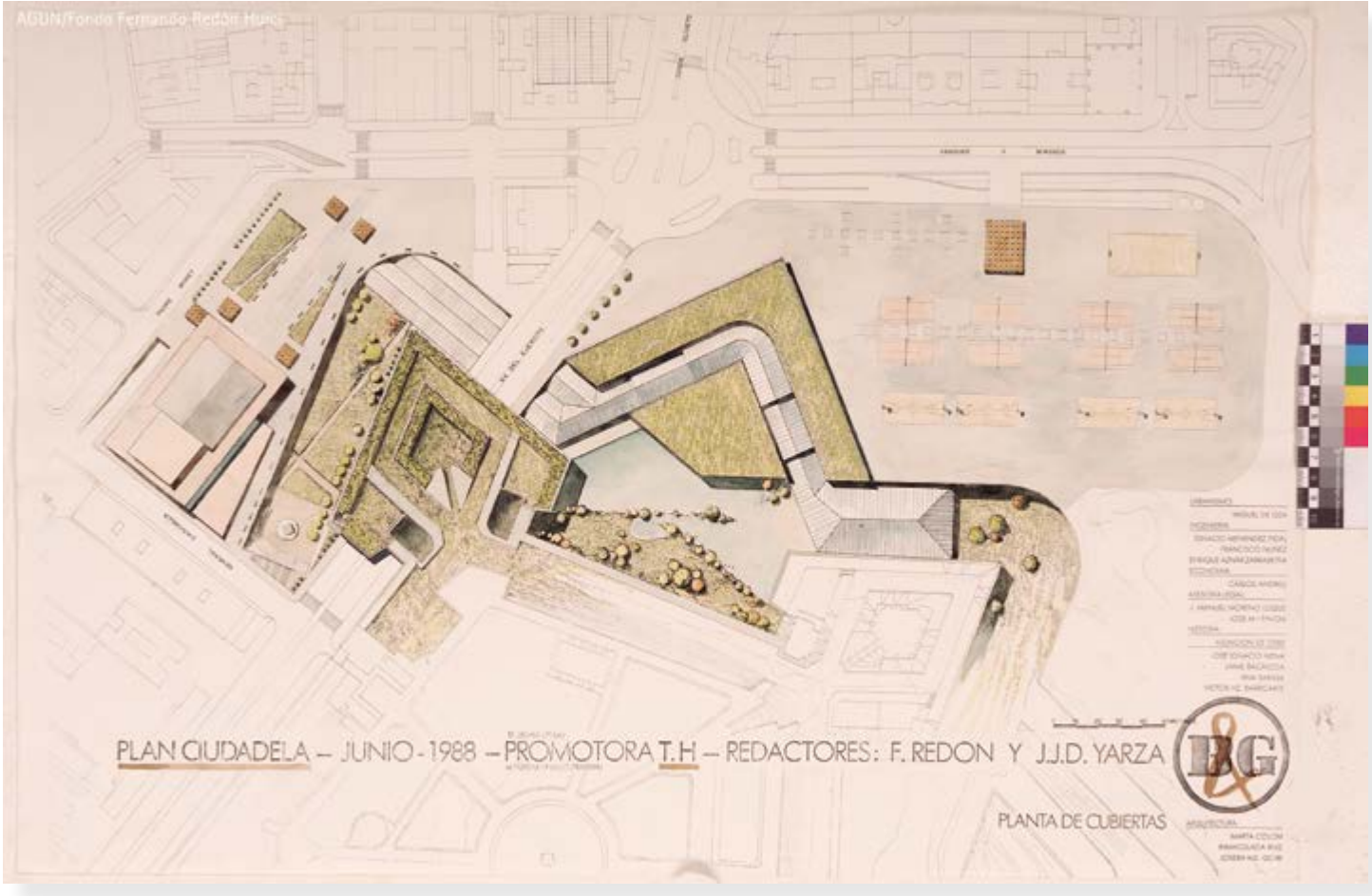
PERSPECTIVAS DEL PLAN CIUDADELA.
F. Redón y J. J. Díaz Yarza, 1988. Archivo General Universidad de Navarra.



PERSPECTIVAS DEL PLAN CIUDADELA.
F. Redón y J. J. Díaz Yarza, 1988. Archivo General Universidad de Navarra.



SECCIONES Y ALZADOS DEL PLAN CIUDADELA.
F. Redón y J. J. Díaz Yarza, 1988. Archivo General Universidad de Navarra.



PLANO DE LA PLANTA DE CUBIERTAS DEL PLAN CIUDADELA.
F. Redón y J. J. Díaz Yarza, 1988. Archivo General Universidad de Navarra

KIOSCO PARA LOS JARDINES DE LA TACONERA DE PAMPLONA. MIGUEL CÍA, 1871

En el ámbito del paisajismo y la jardinería, muy en boga en el último tercio del siglo XIX en Pamplona tras la creación en 1869 de la Dirección de Arbolado y Jardines, se sucedieron diversos proyectos de sus directores encaminados a convertir la Taconera en un jardín inglés, entre los que destacan los de Alberto Salinas (1870), Rafael Zala (1889) y Rafael Albístur (1900). Los tres abogan por el modelo inglés, uno de cuyos elementos más característicos es el kiosco para la música, que responde al gusto de la población por el ocio y las relaciones sociales.

Desde mediados del siglo XIX se levantarán ejemplos de esta arquitectura lúdica que, junto con los mercados y estaciones, propició la introducción del hierro en las ciudades como material constructivo y ornamental. La resolución de problemas estéticos y acústicos se da cita en una tipología que presenta por lo general planta octogonal y en cuya estructura se suceden un zócalo, un templete abierto formado por columnas y la cubierta o tornavoz. Ya fueran diseñados por los arquitectos municipales, ya inspirados o construidos sobre pedidos de catálogos franceses, el kiosco se convertirá en un signo emblemático de los tiempos modernos, como ponen de manifiesto los de Oviedo, Gijón, Avilés, Burgos, Segovia, Santiago de Compostela o Irún, todos ellos de finales del siglo XIX y comienzos del XX.

Los proyectos que pretendían transformar la Taconera en un jardín inglés incluían elementos singulares que le otorgaban ese carácter específico. En este contexto debe entenderse el encargo realizado en 1871 al maestro de obras Miguel Cía para levantar un kiosco de música en la Taconera. El 31 de mayo, Cía presentaba tres modelos para proceder a su selección, que ponen de manifiesto las influencias externas asimiladas por el maestro.

El primer diseño (identificado como Nº 1) estaba inspirado en el kiosco de San Sebastián, anterior al actual de la alameda del Boulevard construido en 1906 por el arquitecto zaragozano Ricardo Magdalena. De planta poligonal, quedaba elevado sobre una plataforma de sillería y en su ejecución se emplearía madera recortada y cubierta de zinc. Su coste se estimaba en 24.000 reales, cantidad que podría verse reducida hasta los 18.500 en función de los materiales.

El segundo diseño (Nº 2) imitaba el kiosco de Bilbao, que quizás debamos identificar con el erigido en la capital vizcaína en 1865 con motivo de la visita de la reina Isabel II acompañada por el Príncipe de Asturias, el futuro Alfonso XII. Con forma de octógono regular de doce metros de diámetro, también quedaba montado sobre una plataforma de sillería, y su estructura era de hierro con un mayor recargamiento ornamental que se concretaba en los roleos que decoraban las enjutas de los arcos apuntados y en la crestería que remataba el conjunto, finalizada en pináculos y en motivos a modo de flor de lis. Por todo ello, su valor se elevaba a los 100.000 reales, si bien era posible su abaratamiento si se sustituía el hierro por la madera.

Finalmente, el tercer diseño (Nº 3) estaba «*dibujado al capricho*», es decir, sin copiar ningún modelo existente. Se configuraba como un polígono de ocho lados, bien cuadrilongo, bien octógono regular, con una superficie de 53 metros cuadrados y una plataforma de metro y medio de altura con el objeto de que dominase la música, sobre la que se levantaba el kiosco propiamente dicho, de tres metros de altura, estructura ligera y remate de hierro y zinc, con una policromía en tonos blancos y rojos característica de estas construcciones. Preparado para poder desmontarse cuando se quisiera, su coste ascendía a 14.000 reales, cantidad que podía aumentar o disminuir en función de distintas variables.

Si bien en este momento no se llegó a construir el kiosco, los diseños conservados ponen de manifiesto el interés por contar con una estructura que ya formaba parte del mobiliario de numerosas ciudades españolas. Consta documentalmente que dos años más tarde, el 22 de agosto de 1873, el maestro de obras municipal José María Villanueva elaboraba una relación de los materiales de hierro que habían sacado el propio Miguel Cía e Ignacio Apat (con taller de fundición) de los almacenes de la calle Calderería y plaza de Toros para reducir el gasto en la construcción de un kiosco, si bien desconocemos a qué estructura se refiere. De igual forma, una escueta noticia aparecida en la prensa local el 3 de julio de 1891 anunciaba que «*en los jardines de la Taconera se está construyendo un kiosko para la música*», en cuya ejecución se empleaba la piedra del pórtico que cubría la entrada a la Alhóndiga Municipal orientada al paseo de Sarasate. Fotografías de finales del siglo XIX muestran la existencia de un kiosco en el extremo norte de los jardines de la Taconera, que debe de corresponderse con el reseñado en la prensa y que permaneció en pie hasta mediados del siglo XX.

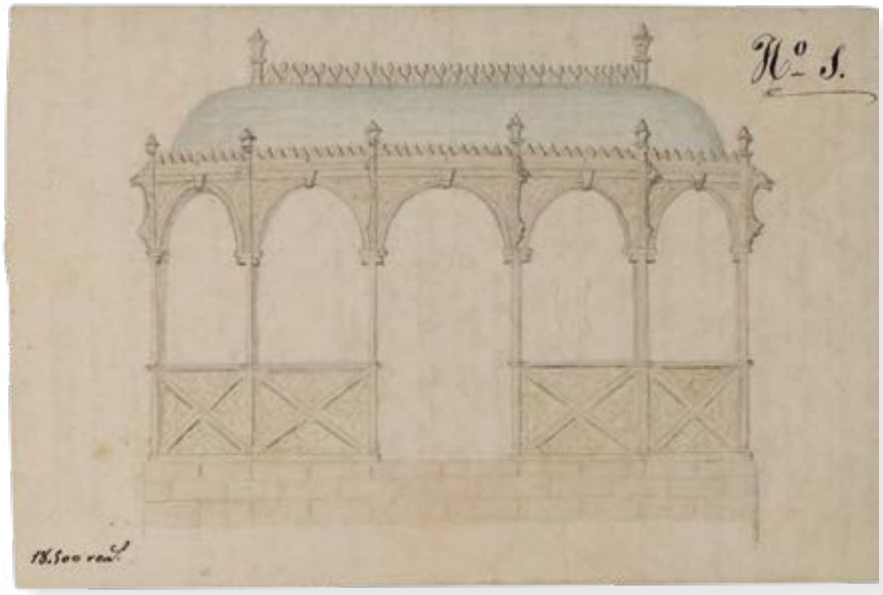
[José Javier Azanza López]

Archivo Municipal de Pamplona. Obras Municipales. Año 1871, núm. 3. Proyecto y diseños del Kiosco de los Jardines de la Taconera.

Azanza López, J. J. y Molins Mugueta, J. L., «Diseños de kiosko para los jardines de la Taconera de Pamplona», *Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*. https://www.unav.edu/web/catedra-patrimonio/aula-abierta/pieza-del-mes/2008/noviembre

Azanza López, J. J., «Crónica de una transformación urbana: Pamplona 1880-1920», *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, núm. 3 (2008), pp. 427-473.

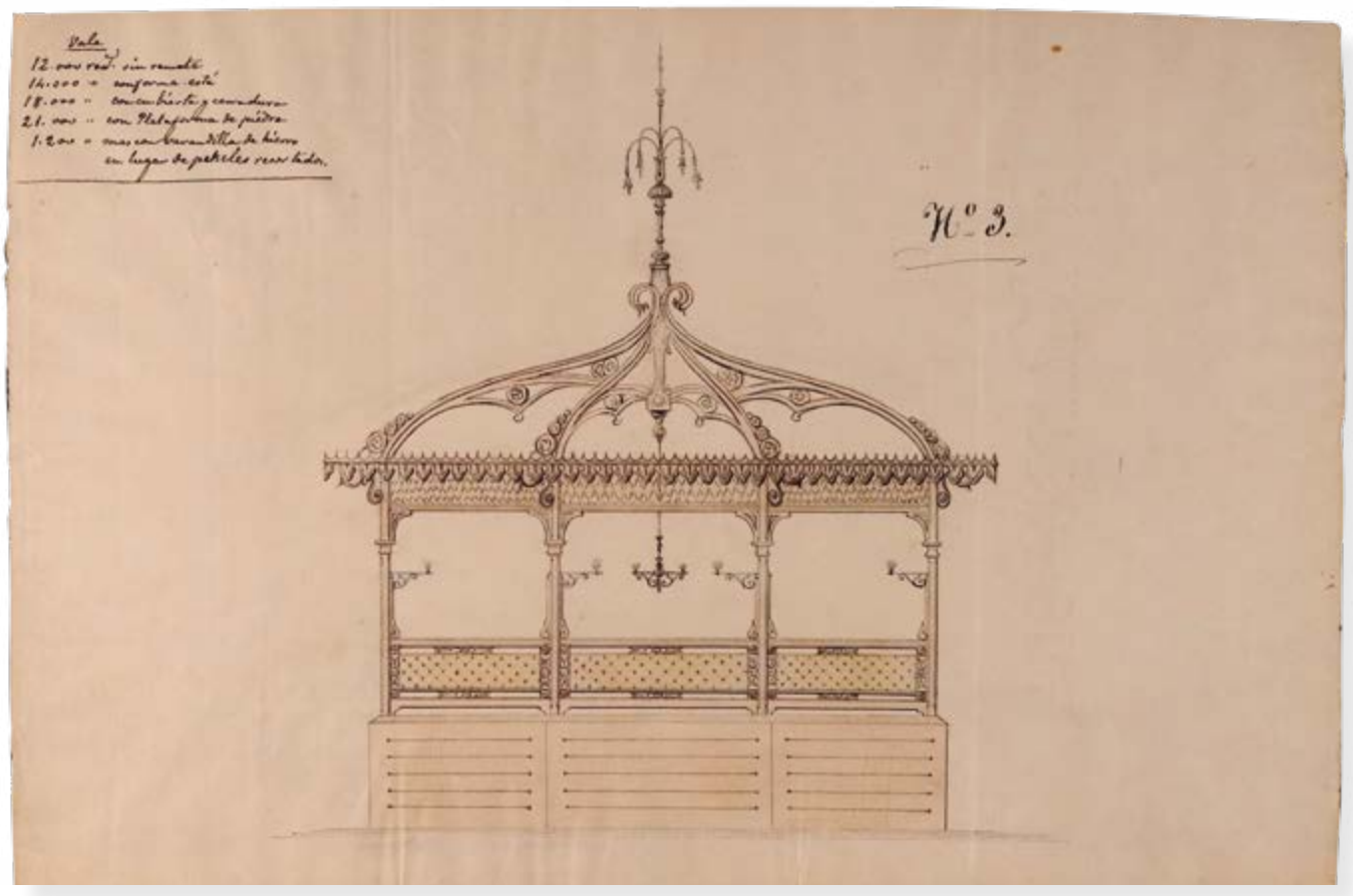
Larumbe Martín, M., *El academicismo y la arquitectura del siglo XIX en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990.



DISEÑO DE KIOSCO PARA LOS JARDINES DE LA TACONERA DE PAMPLONA.
Diseño núm. 1, por Miguel Cía, 1871.
Archivo Municipal de Pamplona.



DISEÑO DE KIOSCO PARA LOS JARDINES DE LA TACONERA DE PAMPLONA.
Diseño núm. 2, por Miguel Cía, 1871.
Archivo Municipal de Pamplona.



DISEÑO DE KIOSCO PARA LOS JARDINES DE LA TACONERA DE PAMPLONA.
Diseño núm. 3, por Miguel Cía, 1871. Archivo Municipal de Pamplona.

REFORMA DE LA PLAZA DE LA CONSTITUCIÓN. ALBERTO SALINAS, 1880 Y BLAS IRANZO, 1881

El paisajismo adquiere entidad en la segunda mitad del siglo XIX en Pamplona merced a la creación en 1869 de la Dirección de Arbolado y Jardines, siguiendo la línea emprendida en otros municipios de España. Su primer director fue el perito y agrimensor vecino de Zaragoza Alberto Salinas, y tanto él como sus sucesores en el cargo trataron de actualizar los espacios verdes de Pamplona conforme a las corrientes del paisajismo vigentes en aquel momento.

Se suceden así los proyectos basados en el jardín paisajista o inglés, que buscaba imitar la naturaleza mediante un diseño aparentemente espontáneo, con parterres a modo de suaves colinas con vegetación y árboles de distribución irregular, senderos de trazado sinuoso y un elemento imprescindible como el agua en cascadas y estanques con un puente y un embarcadero. Tampoco podían faltar grutas y falsas ruinas medievales, y construcciones de inspiración clásica en templetes romanos y exótica y oriental a modo de pagodas chinas.

Esta influencia de los «jardines informales», como los define Antonio Ponz, llegó también a Pamplona, donde en las últimas décadas del siglo XIX surgen proyectos para transformar en un jardín inglés espacios como la Taconera o la plaza del Castillo.

En este último ámbito, uno de los intentos por convertir el salón urbano de la ciudad en un parque conforme a los principios del jardín inglés viene de la mano de Alberto Salinas, quien en una memoria firmada el 22 de septiembre de 1880 que acompañaba de un sencillo croquis, proponía su transformación en un espacio verde con una topografía irregular recorrida por senderos de trazado sinuoso, a lo que se sumaba la renovación completa de su arbolado (con protagonismo para acacias y plátanos), la colocación de farolas o candelabros (señalizados en el croquis con la letra C) que podrían rodearse de pequeños jardines y la composición de varios juegos de aguas (número 1). Y dado que la dotación de aguas no permitía organizar cascadas, se podría utilizar la fuente de la Beneficencia de Luis Paret (letra F) para diseñar un lago radial (letra L), agregando bancos y puentes rústicos.

Podemos relacionar su propuesta con proyectos como el parque de la plaza de Guipúzcoa en San Sebastián, diseñado en 1877 por el prestigioso jardinero francés Pierre Ducasse. Compuesto por gran variedad de árboles, plantas y flores, contaba con una cascada y un estanque con su puente, y también formaban parte del mismo elementos singulares como un templete meteorológico, una gran mesa horaria de mármol blanco y un reloj construido con flores de variados colores, a los que se sumará el monumento al músico donostiarra José María Usandizaga, obra del escultor catalán Josep Llimona inaugurada en 1916.

Así pues, tan sólo tres años después de la configuración de los jardines de la plaza de Guipúzcoa, Alberto Salinas proponía una solución similar para la plaza del Castillo. Sin embargo, en la sesión municipal celebrada el 23 de septiembre de 1880, el ayuntamiento acordó desistir en la ejecución del proyecto, limitándose a aprobar la renovación del arbolado según las especies propuestas por Salinas.

Tampoco se llevó a la práctica el proyecto que el 24 de febrero de 1881 firmó el arquitecto municipal Blas Iranzo, encaminado a «*conseguir la variación de dicha plaza hasta ponerla al nivel de otras que poblaciones de menor importancia tienen*». Quizás la rivalidad existente entre el director de jardines y el arquitecto municipal justificara la presentación de este nuevo proyecto, muy diferente del anterior, al basarse en los principios de simetría y regularidad que lo vinculaban más al jardín francés. Su propuesta, acompañada del correspondiente croquis, buscaba reorganizar el irregular trapecio de la plaza mediante el desplazamiento de la fuente de Paret hasta ocupar el lugar central (planteaba incluso la posibilidad de sustituirla «*por otra de más importancia y belleza*»). Precisamente el cambio de emplazamiento de la fuente justificaba el empleo de dos tintas en el croquis, la de color negro en su situación actual y la de color rojo una vez trasladada al centro. A ello se sumaba la organización del espacio mediante ocho calles de trazado recto y disposición radial que dividirían la plaza en otras tantas parcelas triangulares recorridas por caminitos sinuosos y susceptibles de colocar jardines con arbustos, y la presencia de estanques con surtidores y juegos de aguas, aunque limitados a la escasez de agua en la ciudad. Además, incorporaba una disposición simétrica de las farolas adquiridas por la Comisión de Festejos en los cuatro ángulos y puntos intermedios de la plaza, reforzando la sensación de regularidad espacial.

Aunque en la sesión municipal celebrada el mismo 24 de febrero se acordó aprobar el proyecto, finalmente se limitó a intervenciones menores como la instalación de nuevas especies de árboles y la reubicación de elementos ornamentales. Aunque irrealizadas, ambas propuestas reflejan el interés por modernizar y embellecer un ámbito tan representativo de la ciudad como la plaza del Castillo, en sintonía con las corrientes paisajísticas de la época.

[José Javier Azanza López]

Archivo Municipal de Pamplona. Obras Municipales. Jardines y arbolado, leg. 2, 1877-1892, año 1880, núm.16. Memoria del director de Arbolados relativa a renovar la plantación de la plaza del Castillo y establecer jardines en la misma. 22 de septiembre de 1880.

Archivo Municipal de Pamplona. Obras Municipales. Jardines y arbolado, leg. 2, 1877-1892, año 1881, núm. 20. Propuesta del arquitecto municipal Blas Iranzo para la plaza de la Constitución 24 de febrero de 1881.

Azanza López, J. J., «Crónica de una transformación urbana: Pamplona 1880-1920», *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, núm. 3 (2008), pp. 427-473.

Larumbe Martín, M., *El academicismo y la arquitectura del siglo XIX en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990.



CROQUIS PARA LA REFORMA DE LA PLAZA DE LA CONSTITUCIÓN.
Alberto Salinas, 1880. Archivo Municipal de Pamplona.

CROQUIS PARA LA REFORMA DE LA PLAZA DE LA CONSTITUCIÓN.
Blas Iranzo, 1881. Archivo Municipal de Pamplona. Foto José Luis Larrión.

FUENTE DE LA VIRGEN EN RONCESVALLES. JOSÉ MARÍA AYXELÀ TARRATS, 1962

La fuente de Nuestra Señora de Roncesvalles conmemora el lugar donde, según la tradición, fue descubierta la imagen de la Virgen, enterrada años atrás por miedo a que fuera maltratada por la invasión de otros pueblos. La historia habla de un pastor que se vio sobresaltado tras haber advertido un resplandor que brillaba en la cornamenta de un ciervo, al que vio beber de una fuente de donde salía un canto como de ángeles. Acudió al obispo, quien había soñado con un ángel que le había revelado los deseos de la Virgen de acudir a ese lugar, donde, enterrada a poca profundidad en el suelo, encontraron la imagen de Nuestra Señora bajo un arco de piedra. En cualquier caso, el cabildo de Roncesvalles erigió una fuente en ese lugar en homenaje a la Reina del Pirineo, pero acabó destruida en la guerra de la Convención. El cabildo intentó varias veces su adecentamiento o reconstrucción, aunque infructuosamente. Uno de los proyectos más importantes fue el de Joseph Poudez, quien en 1800, comisionado por el cabildo, presenta dos diseños de una nueva fuente, que finalmente no se realizaría por los grandes gastos de otras obras en que están incursos en ese momento. Como en otras ocasiones, el cabildo manda recoger las aguas desencaminadas con unos caños, a la espera de tiempos mejores para acometer el proyecto.

Se hubo de esperar hasta 1962 para que el cabildo retomara la idea de reconstruir la fuente, seguramente animado por la coronación de Nuestra Señora de Roncesvalles en 1960, en que tanto se había volcado el cabildo y los pueblos de la zona. Precisamente había tomado parte en ella el arquitecto José María Ayxelà Tarrats (1907-1986), autor del diseño de escenografía y arquitectura efímera para la coronación. Debió quedar el cabildo ampliamente satisfecho con Ayxelà, pues en 1961 deciden rendirle homenaje al arquitecto en Roncesvalles.

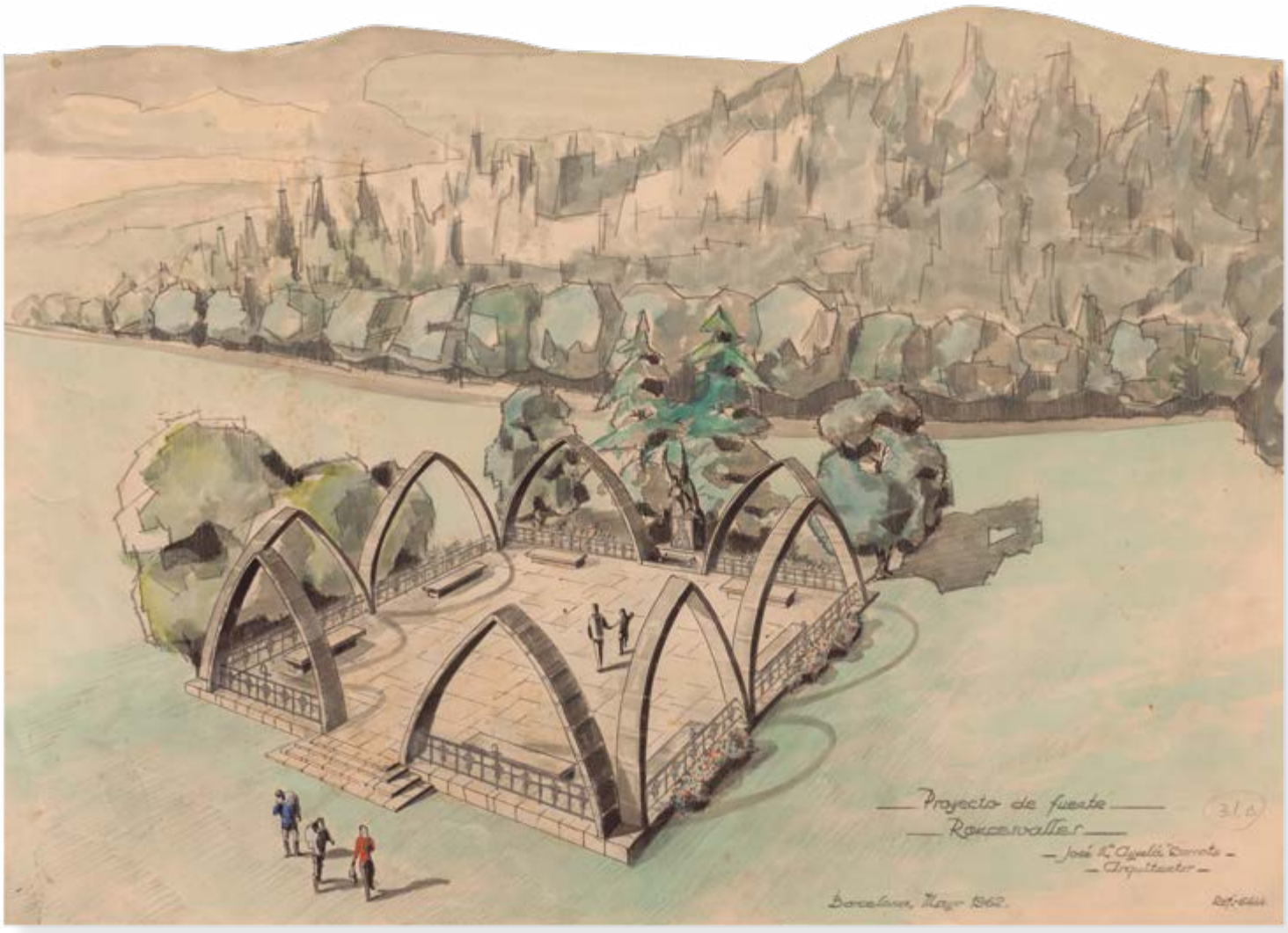
De esta manera, en mayo de 1962 presenta Ayxelá un diseño a acuarela, tinta y pastel para la fuente de Nuestra Señora de Roncesvalles, o fuente de los Ángeles, muy alejada de cualquier otro proyecto anterior. En otras ocasiones se propusieron fuentes a modo de retablos o a modo de esculturas, pero en esta ocasión Ayxelà conjuga la fuente propiamente dicha, con un espacio arquitectónico cerrado y más amplio. El espacio, diseñado a modo de plaza y lugar de descanso para peregrinos, está cerrado por una serie de arcos apuntados, dos en cada lado, quizás en recuerdo del arco de piedra de la segunda versión de la leyenda de la aparición de la Virgen. Ocho bancos de piedra refuerzan la idea de la fuente como lugar de descanso, que habla también de la Virgen como refugio para el cansado y afligido, mientras que una valla baja con el báculo de Roncesvalles cierra el conjunto. La fuente, que recoge las aguas en dos caños, está coronada por un relieve de la imagen de la Virgen con el niño, sobre el que apoyan dos ángeles, en referencia a los ángeles que cantaban la música celestial que salía del lugar donde estaba enterrada la Virgen, según cuenta la leyenda.

Quizás lo que no gustó al cabildo es que la fuente y la imagen de la Virgen pierden peso con respecto al espacio cerrado a modo de plaza en que se encuentra, de unas dimensiones nada desdeñables. La Virgen queda de alguna manera diluida en toda esa composición, cuando la tradición capitular ha sido siempre la de darle el protagonismo. Por otro lado, la envergadura de las obras, que supondría la igualación del terreno para su pavimentado y enlosado en una zona de continuos cambios de nivel, no animaría al cabildo a invertir una suma tan grande de dinero para realizar la obra.

En 1977 el cabildo quiso retomar el proyecto, quizá con motivo de la próxima conmemoración del XII Centenario de la batalla de Roncesvalles, a celebrar el 15 de agosto de 1978, coincidiendo con el día de la Asunción. Para ello obtuvo presupuesto de los materiales por valor de 1.384.292 pesetas, sin contar transporte, colocación, nivelación del terreno y pavimentación. La inversión, desde luego, resultó inasumible para la colegiata, que ya estaba inmersa en la restauración de la capilla *Sancti Spiritus* y la adecuación del museo colegial. Desde entonces no ha habido nuevos intentos de rehacer la fuente de los Ángeles, quedando para futuras generaciones la oportunidad de homenajear a la Virgen de Roncesvalles.

[David Ascorbe Muruzábal]

Archivo de la Real Colegiata de Roncesvalles. Obras, fajo 5, núm. 46 (Plano 58 A).
Archivo de la Real Colegiata de Roncesvalles. Acuerdos capitulares, fajo 03, 31.
IBARRA, J., *Historia de Roncesvalles*, Pamplona, Imprenta de la Acción Social, 1936.



PROYECTO DE FUENTE DE LA VIRGEN EN RONCESVALLES
José María Ayxelà Tarrats. 1962. Archivo de la Real Colegiata de Roncesvalles.

FUENTE DEL PEREGRINO EN RONCESVALLES. JOSÉ MARÍA AYXELÀ TARRATS, 1963

Dentro de las constantes obras que se fueron realizando en la colegiata de Roncesvalles a lo largo de los años, los patios y espacios verdes entre construcciones fueron, aunque menor, un tema que el cabildo no dejó nunca de lado. Hubo muchos proyectos de reordenación de esos espacios, en parte debido a las repetidas modificaciones en casas de canónigos y otras edificaciones, su destrucción y construcción *ex novo*, que configuraban nuevos espacios a su alrededor. En el siglo XX se conocen al menos dos proyectos para estos espacios verdes, siempre pensados con parterres de formas geométricas y una fuente en el centro.

En el año 1963, con vistas a prepararse para la celebración del Año Xacobeo de 1965, el cabildo de Roncesvalles propone una serie de obras de adecentamiento: repristinación de la capilla *Sancti Spiritus*, reparación de la fachada de la iglesia colegial, adecentamiento de la cripta y restauración del claustro. Por otro lado, dado que el origen y una de las misiones principales de la colegiata es la atención al peregrino, proponen otros proyectos específicamente xacobeos, como la erección de una cruz de Santiago en el alto de Ibañeta, o la sustitución del monolito de piedra existente en la explanada frente a la iglesia colegial por una fuente. Para el diseño de esta fuente recurren al arquitecto José María Ayxelà Tarrats (1907-1986), ya conocido por el cabildo por sus diseños para la coronación de la Virgen de Roncesvalles en 1960. Ayxelà realiza un diseño con un pilar marcado con la cruz de Roncesvalles, y coronado por una escultura de piedra de un peregrino. El agua que mana de la fuente se recoge en dos caños que vierten sobre dos pilas de piedra con forma de concha del peregrino, a cuyos pies se encuentra una pequeña piscina cruciforme.

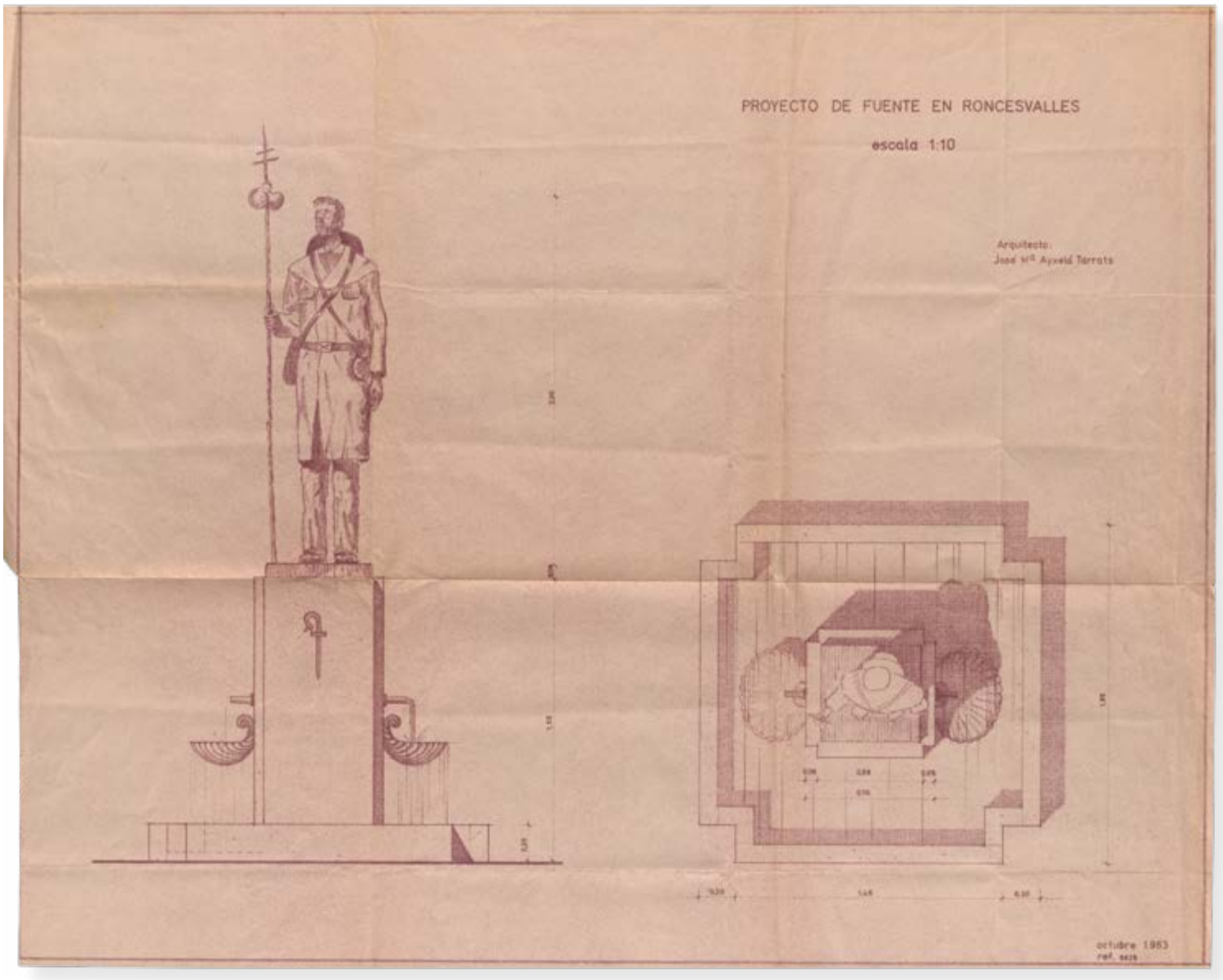
La estatua del peregrino está adornada con los atributos propios del peregrino, el bordón y la calabaza, el sombrero de ala ancha, el zurrón y la capa con esclavina. Sin embargo, la escultura, de tamaño real, adolece de estatismo, de excesiva rigidez y formalidad. Quizás esto tenga que ver con la familiaridad de Ayxelà con el diseño arquitectónico y no tanto con el escultórico, pues el arquitecto barcelonés tenía sobrada experiencia en la construcción de edificios de viviendas a través de su trabajo en la Dirección General de Regiones Devastadas. En ellas plasmó un estilo ecléctico al margen del movimiento racionalista, pero influido por el mismo, que también puede apreciarse en el Hotel Presidente de Barcelona o el Frontón Condal, así como en algunas iglesias reconstruidas de la provincia de Barcelona.

En cualquier caso, se conserva también una fotografía del posterior modelado en barro, de autor desconocido, en el que se ha transformado completamente la impresión que deja la figura del peregrino. En la nueva versión, el peregrino viste con capa con esclavina hasta los pies, de forma más tradicional, además de que la posición de sus pies denota movimiento, mientras que su mano se acerca a la cara para otear el horizonte. Toda esta nueva disposición refleja la sensación de dinamismo que el autor quiere transmitir, por un lado literalmente, y por otro espiritualmente, pues no hay que olvidar que el peregrino se pone en marcha con Jesucristo, que es el Camino.

Lamentablemente, pese a que el proyecto parecía avanzado y presto a realizarse, nunca llegó a ver la luz. Además de la cuestión económica, importante siempre en una institución con tanto edificio que requiere mantenimiento, quizás pueda deberse en parte a que la Diputación Foral de Navarra decidió la construcción de una ermita en Ibañeta, sobre las ruinas del antiguo refugio de peregrinos, en conmemoración del Año Xacobeo de 1965, y que el cabildo estimó suficiente para celebrar la efeméride. También propuso la construcción de un pequeño hotel en Ibañeta, en terrenos propiedad de la Real Colegiata, pero el cabildo derivó el tema al obispo, quien no debió ver adecuado el proyecto a los fines de la colegiata, y quedó en suspenso indefinidamente. Es de lamentar que, dado lo efímero de su diseño para la coronación, y que no llegaran a realizarse las fuentes proyectadas por Ayxelà, no se conserve ninguna obra de este arquitecto barcelonés en la Real Colegiata de Roncesvalles.

[David Ascorbe Muruzábal]

Archivo de la Real Colegiata de Roncesvalles. Obras, 488/007.
Archivo de la Real Colegiata de Roncesvalles. Acuerdos capitulares, fajo 03, 31.



PROYECTO DE FUENTE DEL PEREGRINO EN RONCESVALLES.
José María Ayxelà Tarrats, 1963. Archivo de la Real Colegiata de Roncesvalles.

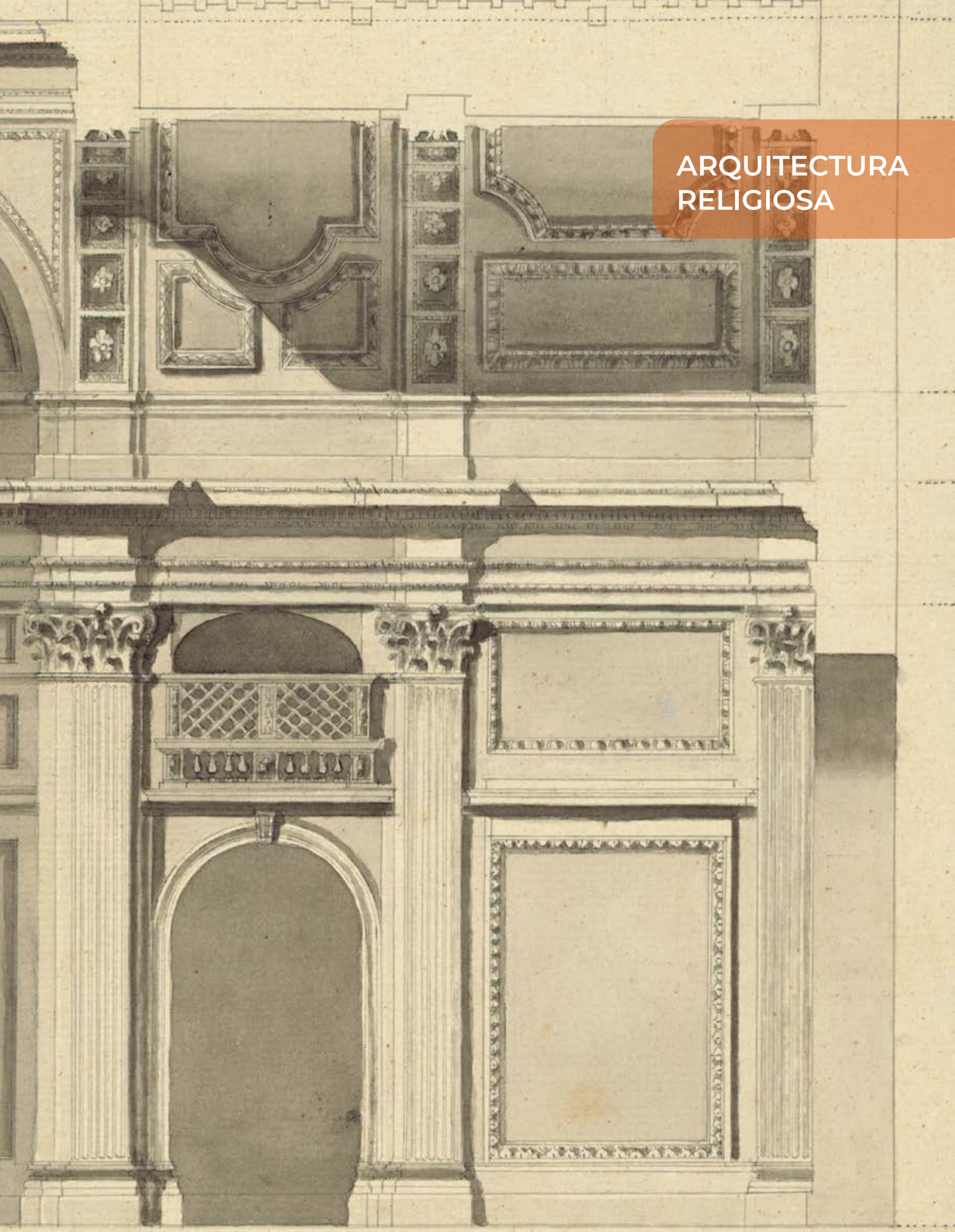


Pies de Navarra.

10 8 6 4 2
9 7 5 3 1

10 20 30

ARQUITECTURA RELIGIOSA



SAN PEDRO DE LA RÚA DE ESTELLA. EL PROYECTO AQUITANO, siglo XII

DETALLE DEL PROYECTO PARA LA CAPILLA DE SAN FERMÍN DE PAMPLONA
Fernando Martínez Corcín, 1787. Archivo Municipal de Pamplona [pp. 108-109].

Con cierta frecuencia, las iglesias medievales fueron resultado de iniciativas arquitectónicas sucesivas, cuya ejecución podía dilatarse durante siglos en función de las circunstancias de cada templo. El caso de las parroquias de Estella es especialmente ilustrativo al respecto, ya que en San Pedro de la Rúa, San Miguel y el Santo Sepulcro se emprendieron proyectos de considerable ambición que, uno tras otro, fueron quedando interrumpidos. En los tres casos, la reanudación de las obras se llevó a cabo con arquitectos y objetivos que diferían considerablemente de los planes originales, a lo largo de campañas que también quedarían incompletas. No creemos equivocarnos al percibir una suerte de competencia entre los parroquianos de San Pedro y San Miguel, quienes una y otra vez habrían soñado con superar a sus vecinos mediante recursos constructivos cada vez más ambiciosos, aunque, a la postre, ni unos ni otros pudieron materializarlos de manera totalmente satisfactoria.

La solución más original fue la pensada para el segundo proyecto de San Pedro de la Rúa, al que corresponde la actual cabecera. Estamos ante la única iglesia del románico navarro, y una de las pocas en la península ibérica, cuya capilla mayor, de trazado semicircular, incluye tres absidiolos. Si bien el extraño soporte del absidiolo septentrional en forma de tres serpientes a manera de fustes y diversos fragmentos decorativos fueron añadidos en una intervención restauradora neomedieval, la disposición de los tres absidiolos y la peculiar ordenación de tres niveles de ventanas formaron parte del proyecto del segundo tercio del siglo XII. Para cada absidiolo diseñaron un pequeño vano por encima de la moldura de imposta. A eje con estas ventanitas, abrieron otras tres en el nivel intermedio de la capilla, más amplias y adornadas con arquivolta sobre columnas y chambrana. Por último, una tercera serie de tres vanos rasga el arranque de la bóveda de horno manifiestamente apuntada. Estas perforaciones de la bóveda también son excepcionales en el románico navarro y poco frecuentes en la península. Entre los ejemplos ultrapirenaicos donde aparecen merece la pena señalar la abadía de Santa María de Souillac, por lo que en seguida veremos. Pese a su abundancia, las ventanas, de vanos reducidos, no consiguen mitigar la oscuridad de la cabecera motivada por su inmediatez a la Peña de los Castillos, que obstruye la entrada directa de los rayos solares.

Las capillas mayores semicirculares dotadas de absidiolos cuentan con interesantes paralelos en la arquitectura románica de Aquitania, como la catedral de Angulema, San Caprasio de Agen, Saint-Orens de Auch y las abadías de Souillac y Solignac. En la península ibérica, Concha Cosmen ha demostrado que esta misma pauta fue la escogida para el primer diseño de la catedral de Sigüenza, presumiblemente proyectado en tiempos del obispo Bernardo de Agen (1122-1151), de origen aquitano. La procedencia de este prelado nos pone sobre la pista de una posible explicación para la presencia en Estella de una solución tan inusual, ya que constan documentalmente apellidos toponímicos vinculados al suroeste de Francia de destacados burgueses estelleses del siglo XII.

No es fácil averiguar cómo podría haber sido la nave proyectada para la cabecera de San Pedro de la Rúa. Souillac, Solignac y Angulema presentan nave única y transepto, dibujando una cruz latina, Sus respectivas naves se cubren con cúpulas en hilera. En la excavación completa bajo el pavimento de la iglesia no se hallaron cimentaciones correspondientes a un transepto pronunciado, como los de varias de las iglesias francesas antes mencionadas. Y, aunque resulte muy atractiva la hipótesis de las cúpulas en hilera sobre nave única, lo cierto es que ningún vestigio viene en su apoyo. Por otra parte, la profundidad atípica de los ábsides laterales actualmente existentes en San Pedro, la discontinuidad de las hiladas y las marcas de cantero demuestran que las dos capillas laterales fueron añadidas al diseño original (es muy llamativa la aparición en el ábside meridional de una marca con un nombre completo, IOAN, en vez de las habituales letras o signos únicos). Eso sí, probablemente desde el primer momento se pensó en dotar a la iglesia parroquial de un gran claustro, del que se conservan dos arquerías románicas. Su finalidad no fue monástica, sino funeraria. Probablemente también habrían decidido desde el principio adaptar el trazado del muro occidental al saliente rocoso, como finalmente se hizo, y colocar la puerta principal en las inmediaciones del lugar que hoy ocupa, abierta hacia el barrio de San Martín, primer ámbito del desarrollo urbano estellés.

[Javier Martínez de Aguirre]

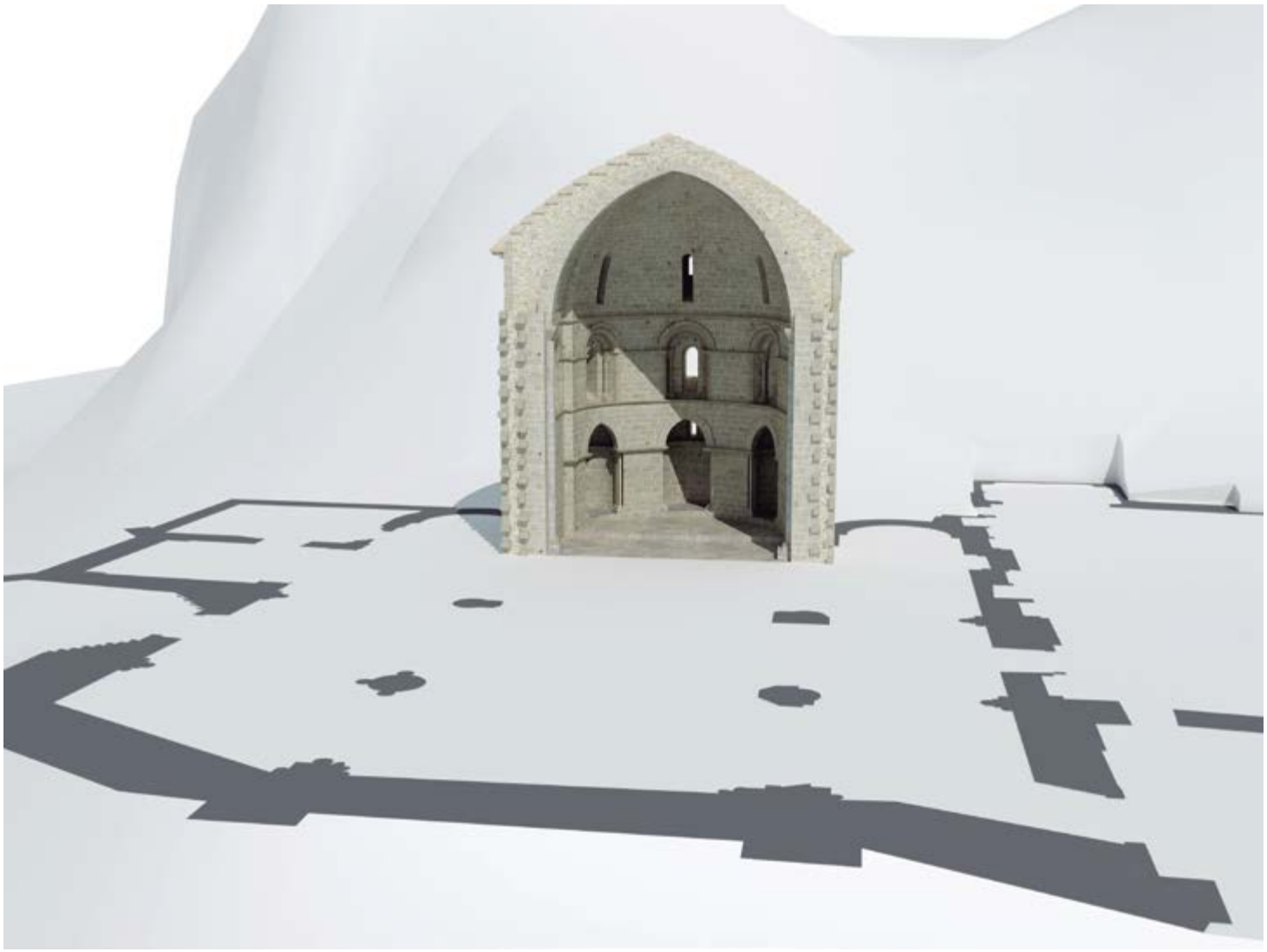
Cosmen Alonso, M. C., «Paisajes artísticos velados. La cabecera románica de la catedral de Sigüenza y la posible difusión del modelo», *De Arte*, núm. 15 (2016), pp. 7-32.

Goñi Gaztambide, J., *Historia ecleisástica de Estella. Tomo I. Parroquias, iglesias y capillas reales*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1994, pp. 65-287.

Martínez Álava, C. J., *Del románico al gótico en la arquitectura de Navarra. Monasterios, iglesias y palacios*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2007, pp. 279-293.

Múñoz Párraga, M. del C. y López De Guereño Sanz, M. T., «Las fábricas medievales de San Pedro de la Rúa de Estella (Navarra): la complejidad de un largo proceso constructivo», *De Arte*, núm. 11 (2012), pp. 27-52.

VV.AA., *San Pedro de la Rúa de Estella*, Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2012.



IGLESIA DE SAN PEDRO DE LA RÚA DE ESTELLA.
Infografía realizada por Ana García Díez, cedida por el Gobierno de Navarra.

IGLESIA DEL SANTO SEPULCRO DE ESTELLA, UNA EMPRESA INACABADA. Siglo XIII

Como sucedió en San Pedro de la Rúa, también la historia constructiva del Santo Sepulcro de Estella se caracterizó por la sucesión de proyectos de notable ambición, de los cuales solamente la gran portada septentrional se culminó casi en su integridad.

Lo que queda en pie del templo parroquial resulta difícil de interpretar. Quien llega a la ciudad por el Camino de Santiago se encuentra con una amalgama arquitectónica en la que se distinguen con facilidad fases diferenciadas. Se ve, en primer término, el muro poligonal, poderoso e incompleto de la renovada capilla mayor gótica. A su sombra se eleva el ábside septentrional de un templo de tres naves y junto a él, una secuencia de cuatro arcosolios funerarios apuntados. Más allá, se muestra en todo su esplendor la imponente portada del gótico radiante dedicada a la Pasión y Resurrección de Jesucristo, que remata en un ostentoso apostolado. Flanquea la puerta, a la derecha del espectador, un enorme arco sepulcral, supuestamente destinado al principal promotor de la misma. El interior del templo, todavía más confuso, guarda testimonios de otros proyectos constructivos, consecuencia de peripecias de las que estamos insuficientemente informados (las catas arqueológicas han documentado un importante derrumbe y un nivel de incendio).

¿Cómo habría sido el templo imaginado a comienzos del siglo XIII? El dibujo que acompaña estas líneas completa lo llegado a nuestros días a partir de tres premisas. La primera, que, como en otras iglesias estellesas, y particularmente en esta, la más pobre de la localidad según testimonios documentales, el proyecto inicial superaba con mucho las posibilidades económicas de la parroquia, lo que determinó que nunca llegara a concluirse. La segunda, que dicho proyecto no parece haber pretendido una especial originalidad, sino que se habría inspirado en las dos grandes parroquias estellesas entonces en construcción, San Pedro de la Rúa y San Miguel, así como en la cercana abadía de Irache. Y la tercera, que el componente funerario marcó el desarrollo de la iglesia desde su inicio (no conviene pasar por alto que el origen de la parroquia se liga a la hermandad del Santo Sepulcro existente en 1123, de presumible vocación funeraria).

El edificio fue concebido con tres naves, como solían ser las parroquias urbanas en la Navarra de la época. De la cabecera, con tres ábsides escalonados, queda el septentrional y el arranque del central, que habría sido algo menos profundo que el gótico. El plano revela que los anteábsides se diseñaron con notable profundidad, posiblemente porque así fueron los añadidos en San Pedro de la Rúa (compárense con los de San Miguel, de menor desarrollo). Probablemente las cornisas se sustentaron sobre arquillos y canecillos, combinación que encontramos con variantes en el entorno estellés: en Irache, los arquillos son trebolados; en San Pedro de la Rúa, en cambio, son apuntados y más sencillos, diseño que por su cercanía pudo haber inspirado el del Santo Sepulcro. En ambos casos optaron por desplegar dos niveles de canecillos para dar vuelo al tejado, solución que no fue la más habitual en el románico.

A la hora de disponer el campanario, los artífices del Santo Sepulcro debieron de tomar ejemplo de la parroquia de San Miguel, cuya torre se había iniciado sobre el extremo del brazo septentrional del transepto. El peculiar engrosamiento mural del anteábside y la escalera dispuesta en medio de la fachada norte apuntan en esa línea (también en San Pedro de la Rúa acabaron construyendo junto a la portada una torre con escalera de piedra en un lateral). En el románico español encontramos torres campanario anejas al tramo inmediato a la cabecera (Iguácel) o erigidas sobre uno de los ábsides laterales (Santa María de Santa Cruz de la Serós, San Pedro de Lárrede), unas veces al norte y otras al sur. Estando allí la torre, probablemente no se planificó cuerpo elevado sobre el crucero, pero sí parece haber tenido transepto, puesto que se conservan parcialmente hiladas del muro meridional. Para iluminar las naves pudieron perforar óculos en los testeros y ventanas rasgadas en los muros perimetrales, como en Santa María Jus del Castillo.

La gran portada añadida en el siglo XIV modificó completamente la fachada preexistente. Los arcosolios funerarios habrían sido previstos desde el principio. De ahí que hayamos supuesto dos series de arcos, una a cada lado de la portada. Esta última posiblemente compartió detalles con otras de la merindad de Estella de comienzos del siglo XIII.

[Javier Martínez de Aguirre]

Goñi Gaztambide, J., *Historia eclesiástica de Estella. Tomo I. Parroquias, iglesias y capillas reales*, Pamplona. Gobierno de Navarra, 1994, pp. 455-519.

Martínez Álava, C. J., *Del románico al gótico en la arquitectura de Navarra. Monasterios, iglesias y palacios*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2007, pp. 319-325.

Sanz Mosquera, J. A., «Resumen de las actuaciones en la iglesia del Santo Sepulcro de Estella», *Trabajos de Arqueología Navarra*, núm. 11 (1993-1994), pp. 316-318.

Valencia Ciordia, A., *La iglesia del Santo Sepulcro. La parroquia y su gente*, Estella, Calle Mayor, 2019.



IGLESIA DEL SANTO SEPULCRO DE ESTELLA.
Dibujo de Álvaro Multiva.

SANTA MARÍA DE UJUÉ, *«LA HERMOSA Y SUNPTUOSA FABRICA».* Siglo XIV

¿Cómo imaginar lo que imaginaron otros? Seguro que esta pregunta aparece en varios de los capítulos de este libro. En esta ocasión vamos a justificar las características de la cabecera del templo que la obrería del santuario de Santa María aceptó como proyecto en los primeros años del siglo XIV. La arquitecta y artista multidisciplinar Ana García Díez puso en imágen «la hermosa y sunptuosa fábrica» (según el cronista Moret), que protagonizó los sueños de varias generaciones de patronos y fieles ujuetarras.

El contexto socioeconómico de la comunidad que promueve un templo medieval es determinante para que la construcción progrese o no de manera continuada y coherente. En los monasterios la financiación estaba asegurada con el rendimiento creciente de sus respectivos patrimonios. Pero en las grandes parroquiales urbanas que se erigen desde el último tercio del siglo XII se constatan ritmos constructivos lentos y una evolución problemática. Los proyectos iniciales se van transformando al albur de las posibilidades de obrerías abiertas durante doscientos o trescientos años, en ciclos de «vacas gordas y flacas». En estos edificios, como las obras avanzan de este a oeste, desde la capilla mayor a los pies, los elementos esenciales de su personalidad artística se fijan en la cabecera y la portada principal. Por eso podemos decir, por ejemplo, que San Miguel de Estella es tardorrománica, a pesar de que sus naves se erigieron en el XIV y la central se cubrió en el XVI.

Pero volvamos a Uxue. El santuario de Santa María era uno de los baluartes defensivos esenciales del reino de Pamplona hacia el sur. En una montaña sagrada desde la tardo-antigüedad, a fines del siglo XI, con el impulso de Sancho Ramírez, se erige la cabecera románica que hoy conocemos. Las naves se finalizaron durante el XIII en una parcela relativamente estrecha que defendía la plataforma de la fortaleza por el sur.

A principios del siglo XIV el prestigio de Santa María de Uxua está en pleno desarrollo. Tiene recursos cuantiosos. Y la obrería se embarca en un nuevo proyecto, que debía ser más monumental, más capaz, más bello, más suntuoso, más complejo... El magnífico claustro de la catedral de Pamplona era un buen espejo donde mirarse. Pero la parcela es pequeña; y la topografía abrupta. El programa arquitectónico debe solucionar múltiples problemas. Y para lograrlo el proyecto se inicia por occidente, por el tramo de los pies. El planteamiento es portentoso. La nueva iglesia iba a ser casi 10 metros más larga que la propia parcela, planteándose volada sobre del desplome de la ladera tanto al oeste, como seguramente también al este. Tres niveles en altura, galerías perimetrales, máxima anchura (15 metros), un coro espectacular, escultura monumental...

Van pasando los decenios. La obra avanza lentamente por tramos hasta alcanzar la cabecera románica. Suponemos que la llegada de la peste (1348/49) y sus trágicas consecuencias demográficas, sociales y económicas redujeron sustancialmente a medio plazo las fuentes de financiación. Tal es así que seguramente a fines del siglo XIV la obrería decide no concluir el proyecto original conservando la cabecera románica unida de manera arbitraria a la nave gótica. Se renuncia al elemento más significativo del proyecto desde el punto de vista artístico.

¿Cómo idearon esa cabecera gótica radiante? ¿En qué modelos se fijaron? Lo construido hasta entonces muestra la mano de un maestro experto y versátil, que conocía el trabajo de los talleres del claustro y dependencias de la catedral de Pamplona. Y seguro que también estaba al tanto de la originalidad del proyecto que erigía la nueva parroquia del burgo de San Çernin, también en la capital del reino. En su día, cuando preparábamos el libro *Ujué. La montaña sagrada*, observamos que el contexto artístico navarro de la época nos aportaba tres posibilidades: un ábside poligonal más estrecho que la nave, una gran capilla mayor tan ancha como ella o una cabecera compleja con múltiples capillas radiales. Si buscamos una solución coherente con la ambición y empeño del tramo de los pies, esta debía acomodarse al modelo más complejo. Y este era el de San Saturnino de Pamplona. Aquí surgen Ana García Díez y su dibujo. Consiguió plasmar todas estas cuestiones estilísticas, históricas e interpretativas en una magnífica recreación 3d para la Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra. Llevó a imágenes el sueño del maestro cantero que ideó el proyecto gótico de Ujué. Arte doblemente soñado y finalmente destruido por la pesadilla de la peste negra y sus prolongadas consecuencias.

[Carlos J. Martínez Álava]

Martínez de Aguirre, J., «Arquitectura medieval», en M. R. Lazkano (coord.), *Santa María de Ujué*, Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2011, pp. 57-118.

Martínez Álava, C. J., *Ujué. La montaña sagrada*, Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2001.

Fernández-Ladreda, C. (dir.); Martínez Álava, C. J.; Martínez de Aguirre, J. y Lacarra Ducay, Mª C., *El arte gótico en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2015.



RECREACIÓN DEL SANTUARIO DE UJUÉ, TAL Y COMO LO IMAGINAMOS PROYECTADO EN EL SIGLO XIV.
Infografía realizada por Ana García Díez, cedida por el Gobierno de Navarra.

PARROQUIA DE SANTA MARÍA MAGDALENA DE ABLITAS. JUAN DE AGUIRRE Y JUAN DE GARAICOECHEA, 1596

A mediados del siglo XVI la iglesia parroquial de Ablitas, de una sola nave a la que se abrían tres capillas por cada lado, precisó ser ampliada, debido al crecimiento demográfico que experimentó la localidad. En marzo de 1594 Diego Hurtado *Mayor*, obrero de villa de este municipio, se comprometió a agrandar el templo de acuerdo a un proyecto presentado por él mismo, añadiendo a la única nave, otras dos, una por el lateral de la Epístola y otra por el lado del Evangelio, separadas de la central por dos pilares torales.

En septiembre de 1596 la fábrica fue supervisada a petición de los responsables de la iglesia por los canteros Juan de Aguirre (doc. 1574-1608), vecino de Larraga, y Juanes de Garaicoechea (doc. 1588-1608), residente en Lerín, quienes aconsejaron proseguir la construcción de acuerdo a la nueva traza que ellos facilitaron (43 x 30 cm), dibujada sobre una hoja de papel verjurado con tinta sepia (Archivo Real y General de Navarra. Cartografía-Iconografía, núm. 326).

La propuesta de estos canteros consistió en ampliar la iglesia por la cabecera mediante la edificación de un nuevo crucero y ábside poligonal. El espacio del crucero, tanto en el tramo central como en los laterales del mismo, se cierra con bóvedas de crucería similares formadas por diagonales, terceletes, ligaduras rectas y nervios curvos, dibujando círculos concéntricos de diferentes tamaños trazados en torno al polo, un tipo de abovedamiento que, por ejemplo, es similar al construido en el crucero y cabecera de la iglesia de San Lorenzo de Ziga, obras que supervisó en 1593 el propio Garaicoechea, y que quizás pudo tomar como modelo. En el caso de la cabecera poligonal de tres lados, frente a las habituales soluciones nervadas empleadas en estas cronologías tan avanzadas del Quinientos en territorio navarro, los maestros apostaron por un abovedamiento más innovador, de raigambre clasicista, consistente en una venera gallonada, solución que Garaichoecha ya había puesto en práctica en la capilla mayor de la parroquial de Lerín, cuando se puso al frente de la ampliación de este templo en 1591 por el espacio de la cabecera, o en el testero de la parroquia de Gartzain que acometió desde 1594. En el diseño también se dibujó una sacristía adosada al lateral derecho del presbiterio, a la que se accedería desde el brazo del crucero del lado de la Epístola. La planta tiene su continuación en un cuerpo de tres naves, de mayor anchura la central que las laterales, separadas por pilares cruciformes exentos, con una torre de planta cuadrangular dispuesta a los pies del lateral del Evangelio, estructuras que, junto con los muros perimetrales, quedan destacadas en el dibujo mediante el rayado de líneas rectas que enfatizan su grosor, una traza que los autores rubrican en la parte inferior, junto a la puerta de entrada al edificio. Sin embargo, el proyecto objeto de estudio plantea el problema de que no se corresponde con la realidad planimétrica del templo de Ablitas existente a fines del siglo XVI en el cuerpo de naves, ya que la iglesia construida en ese momento contaba de una sola nave con capillas entre contrafuertes. Quizás por ello Aguirre y Garaicoechea utilizaron y aprovecharon en la traza la zona correspondiente a las tres naves del templo, en las que no dibujaron abovedamiento alguno, para escribir las medidas de la ampliación a realizar por la cabecera del templo, refiriendo tanto las mediciones de los soportes, como los arcos de separación del crucero y las capillas anejas a él.

El proyecto ideado por Garaicoechea y Aguirre no se siguió finalmente, ya que a la única nave con capillas laterales se añadieron por la parte delantera del templo tres naves, mayor la central que las laterales, de dos tramos cada una, separadas por pilares exentos, y una cabecera poligonal de tres lados. Toda esta nueva fábrica se cerró a un mismo nivel, por encima de la altura de la nave de los pies, con bóvedas nervadas de diferentes diseños, en la línea de los abovedamientos existentes en el Quinientos en el resto del templo, quizás con la intencionalidad de mantener la unidad estilística, o simplemente porque era un tipo de abovedamientos de tradición tardogótica que seguía gustando a los promotores, frente a la solución más clasicista propuesta en la traza como la concha avenerada. Por lo que respecta a la cabecera poligonal, finalmente se cubrió con una bóveda de horno ornamentada con motivos geométricos planos, como círculos, rombos y cuadrados, decoración de cadeneta que constituye un motivo ornamental propio ya del siglo XVII.

[María Josefa Tarifa Castilla]

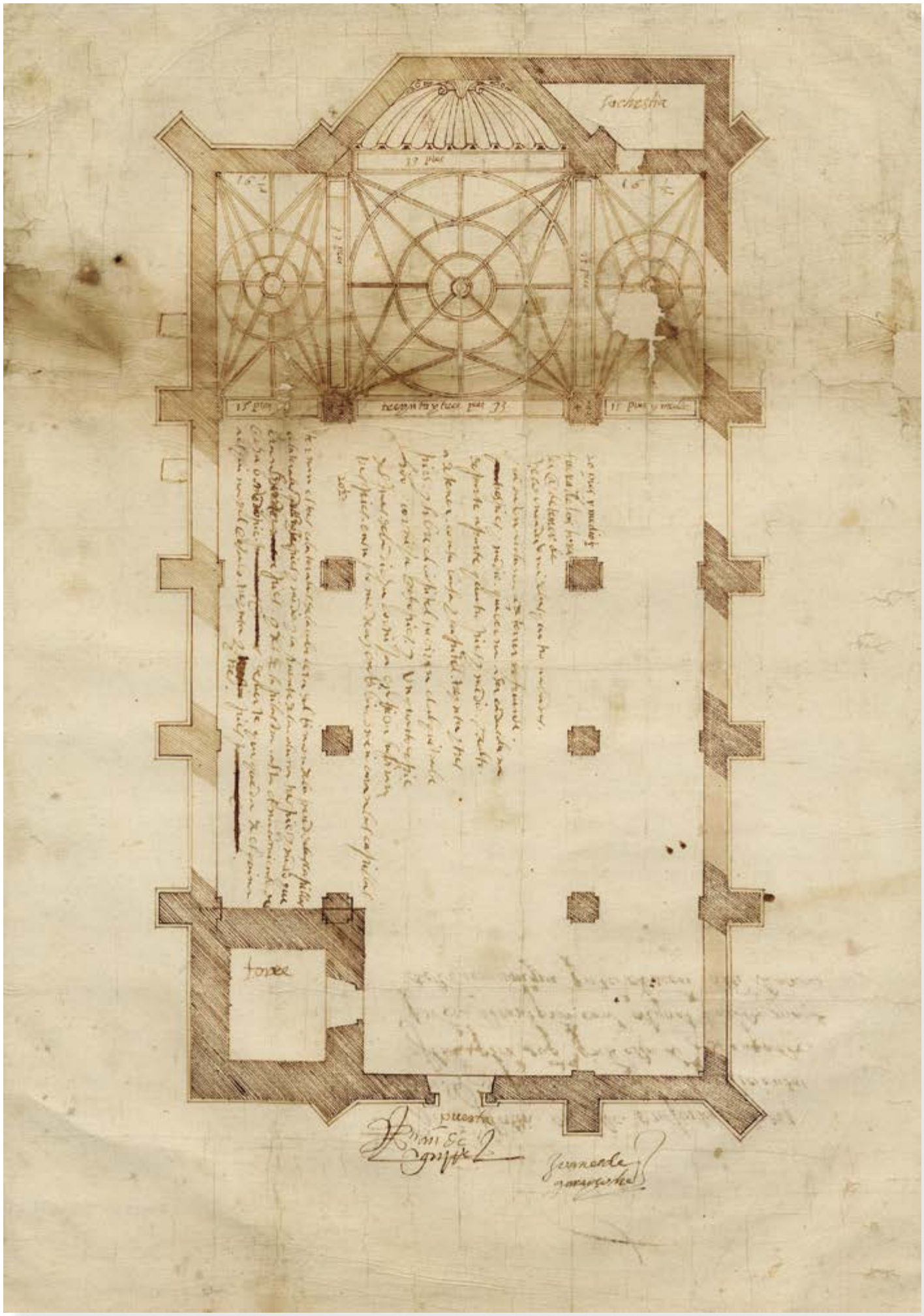
Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 326.

Tarifa Castilla, M. J., *La arquitectura religiosa del siglo XVI en la merindad de Tudela*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 404-406, 412-414.

Tarifa Castilla, M. J., «Las iglesias de concha del Renacimiento en Baztan. Ziga, Gartzain y Lekaroz», *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, núm. 27 (2009), pp. 346-348.

Tarifa Castilla, M. J., «Los diseños de arquitectura como garante de calidad de la práctica constructiva», *Artigrama*, núm. 31 (2016), pp. 102-104.

Tarifa Castilla, M. J., «187. Proyecto para la ampliación de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Ablitas (Navarra)», en J. Ibáñez Fernández (coord.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, ETSAM, 2019, pp. 716-720.



PROYECTO PARA LA PARROQUIA DE SANTA MARÍA MAGDALENA DE ABLITAS.
Juan de Aguirre y Juan de Garaicoechea, 1596. Archivo Real y General de Navarra.

LA IDEA DEL TRASLADO DE LA COLEGIATA DE RONCESVALLES. Comienzos del siglo XVII

La historia de Roncesvalles, la reconstrucción de cuanto supuso en la cultura medieval navarra y europea, es conocida gracias a los estudios de distintos especialistas. Como en otros casos, lo acaecido en los siglos del Antiguo Régimen ha pasado más inadvertido, pese a que las noticias son abundantísimas en el archivo de la colegiata y muchas fueron publicadas en la monografía de Javier de Ibarra, rica en datos, pero con escasas referencias a las fuentes documentales utilizadas. Desde Roncesvalles se seguía administrando un enorme y complejo patrimonio.

Se sucedieron muchos priores que ocuparon el cargo en su *cursus honorum*, para alcanzar obispados. Algunos fueron hombres de letras, otros coleccionistas de obras de arte, muchos pertenecieron a la nobleza, y algunos, quizás los menos, se sintieron enamorados espiritualmente de la colegiata. Como hoy, con un clima extremo, se recibían muchos peregrinos, con mayor o menor sentimiento religioso. En siglos de maravillosismo, como fueron los del Barroco, se fueron conformando definitivamente algunas leyendas, como la de su titular y se mitificaron insignes reliquias y recuerdos ligados al afamado Roldán. La vida cotidiana se desarrollaba con ritmos repetitivos y se salpicaba con las fiestas de unas romerías primaverales y una conmemoración renombrada, en septiembre, en honor a su titular. El transcurso del año contemplaba recompensas a cazadores de lobos y osos, suculentos banquetes a ilustres visitantes, que no faltaban en un lugar de paso y frontera.

RIGORES INVERNALES QUE LLEVARON A PENSAR EN UN TRASLADO

Un refrán popular, recogido ya a comienzos del Seiscientos, sentenciaba: «*Roncesvalles ocho meses de invierno y cuatro de infierno*», en alusión a la severidad del clima. También se mencionan, en las fuentes escritas, los «*fuertes inviernos y tristes* veranos». El doctor Navarro, Martín de Azpilicueta, escribió que el santuario estaba «*entre sus cumbres desiertas (de altos montes y peñas) cubiertas de nubes canas y blancas de nieves, con extremados fríos y ásperos hielos y de espesas y húmedas nieblas*». Diversos documentos dan testimonio de algunas nevadas históricas. Entre ellas, hay que mencionar la de 1600, responsable del hundimiento del viejo claustro. En el citado año se midieron con una pica, en Ibañeta, 19 palmos de nieve.



Los inviernos se describen, a comienzos del siglo XVII, como «*casi intolerables, por la rigurosa inclemencia de la región, de fríos, hielos y excesivas nieves que suelen durar hasta el mes de mayo y algunos años hasta San Juan*». Respecto a los veranos, se menciona «*la calamidad de las nieblas, donde se suelen pasar veinte días y un mes sin ver la claridad del sol, rezumando tan extrañas humedades que fuerzan a estar sobre la lumbre, cuando en otras partes se abrasan de calor*». El subprior Juan de Huarte afirma que la vida en común era harto dificultosa en aquellas circunstancias, no pudiéndose utilizar el refectorio más que en verano, ya que en el resto del año era necesario comer junto al fuego, «*pues suele haber golpes de nieve tan grandes que, con estar las casas casi al lado de la iglesia, no se puede alcanzar la entrada, respecto de cerrarse todas las callejuelas, subiendo la nieve hasta las ventanas, las cuales en semejantes temporales sirven de puertas para la iglesia, como ha sucedido el presente año de 1616, y el mayor trabajo que se pasa es lo uno no poder alcanzar agua, porque cierra como con tapia todas las fuentes y arroyos y estanca el molino y por falta de ella se derriten la nieve en calderas y sartenes para beber y para el servicio, lo otro, el descargar los tejados porque con el sobrado peso hundiría las casas, como muchas veces ha sucedido y como hundió el claustro el año de 1600, que-*

Archivo-Biblioteca de Roncesvalles. Manuscritos de J. Huarte, *Historia de Roncesvalles* (1617); *Silva de varia lición* (1614) y *Apologías*; y J. Burges, *Historia de Roncesvalles.*

Ibarra, J., *Historia de Roncesvalles*, Pamplona, Acción social Tipográfica, 1935.



RONCESVALLES BAJO UNA GRAN CAPA DE NIEVE.
Noviembre 2015.
Foto Jesús Caso. DN.

brando todas sus columnas y arcos, cuyo reparo costará más de 16.000 ducados».

No todos los temporales de nieve fueron negativos. En noviembre de 1613 cuando los de Baigorry pretendían venganza sobre las tierras navarras, cayó de repente tanta cantidad de nieve «*que fue de ocho palmos en todas aquellas sierras, con la cual cerró de tal manera todas las entradas, avenidas, portillos, caminos y sendas que fue imposible el poder entrar en Alduides ni en Navarra por los caminos reales y trillados y pareció negocio de milagro, porque los dos días anteriores hizo buen tiempo, con calor y claridad y luego la noche siguiente y al otro día, de repente, cayó la cantidad referida, lo que nunca se vio en las montañas de Navarra ni en Roncesvalles, con ser la madriguera de la nieve, asentar tal copia y cantidad en tan breve tiempo*». En 1622 y 1623, las nevadas dejaron los caminos impracticables y los canónigos no podían ir a la iglesia, debiendo descargar continuamente los tejados de sus casas para que no se hundiesen.

Las inclemencias del tiempo se reflejaban asimismo en los rayos y centellas de las tormentas. Una de las más grandes, referenciadas en los textos, fue la del 2 de septiembre de 1617, a las cinco de la tarde. En la misma hubo que lamentar algunas desgracias personales en Burguete, cuando ante la piedra y el bochorno un grupo de cinco hombres, dos mujeres –de nombre Dominica e Inés– y un par de bueyes con el carro de leña, se refugiaron bajo una gran haya. Cuando se disponían a regresar al pueblo, un trueno hizo temblar a Roncesvalles y Burguete y un rayo que se describe como «*de vivo fuego que había encendido los edificios, causando terrible espanto y temor*» descargó en el árbol y mató a las dos mujeres y a los bueyes.

Todos esos rigores climáticos y el lugar de frontera, que no posibilitaba la quietud y el recogimiento de una comunidad religiosa con vida regular, hicieron pensar en el traslado del cabildo al interior de Navarra, algo que no se hizo por los grandes gastos que ocasionaría la fábrica del complejo arquitectónico. Sin embargo, también se especuló con pedir al rey uno de los «*suntuosos palacios*» de Olite o Tafalla, dotados de numerosas construcciones, argumentando que para el monarca no suponían más que gastos, o trasladarse a San Salvador de Sangüesa. En aquel supuesto, en Roncesvalles quedaría el hospital con un canónigo y otro clérigo, con el personal para atender la institución y un pueblo con vecinos naturales con su alcalde, todos sujetos al prior y cabildo donde quiera que estuviesen.

[Ricardo Fernández Gracia]

NUEVA BASÍLICA PARA SAN IGNACIO EN PAMPLONA. 1760

La basílica de San Ignacio de Pamplona, se levantó entre 1661 y 1698, gracias a numerosas limosnas llegadas de Perú, el sueldo de historiador de Navarra del padre Alesón y de numerosos devotos del santo y la compañía. Al final, cuando los fondos se agotaron, el rector del colegio de Pamplona, el padre Ignacio Zabala, pidió al virrey el «*sueldo de capitán de San Ignacio*», para aplicarlo a la fábrica.

Nada más superar la primera mitad del siglo XVIII, el edificio resultaba pequeño para los planes de los jesuitas de aquel momento, empeñados, entre otros fines, en la difusión del culto al Sagrado Corazón de Jesús.

En 1747 dos maestros locales tenían el encargo de ampliar la basílica, según se deduce de un pleito incoado por las Carmelitas Descalzas, que alegaron perjuicios en su huerta, pegante a los terrenos de la basílica. En 1750, el encargo a los marmolistas del Colegio de Loyola del frontal para la basílica pamplonesa, parece indicar que lo relacionado con la ampliación quedó en suspenso. El culto en la basílica vivía momentos de esplendor, destacando la llegada de pinturas desde Roma y la fundación de la fiesta por parte del duque de Granada de Ega, en 1754 de la caída del santo, dotada magníficamente, con misa cantada, sermón, música y siesta. Entre los cuadros llegados de la Ciudad Eterna, citaremos por su excepcionalidad iconográfica, el recibido en 1749, de gran tamaño con el santo ante el Resucitado, que representa la aprobación del nombre de la Compañía con el beneplácito del mismísimo Cristo, cuya fuente literaria es el texto del padre Juan Antonio Polanco, secretario de san Ignacio y de la Compañía.

A comienzos de julio de 1753, el obispo de Pamplona, Gaspar de Miranda y Argáiz, pidió al rey los terrenos adyacentes a la basílica, correspondientes al antiguo castillo, con destino a ampliar la basílica existente, «*pequeña y pobre*» y construir una casa de ejercicios y seminario de nobles de «*escogidos y selectos nobles*», en la que también se darían ejercicios y se recogerían clérigos seculares y religiosos díscolos y relajados. El propio prelado había aportado al proyecto 4.000 pesos y pedía licencia para grabar anualmente a la diócesis con 500 ducados para la manutención de los jesuitas que impartiesen los ejercicios espirituales. El obispo se deshizo en elogios a la Compañía, que es la que estaba detrás del proyecto y, muy particularmente el padre Mendiburu, confesor de don Gaspar. El Ayuntamiento de Pamplona dio su parabién en 1754.

El grandioso proyecto contó con la oposición de las vecinas Carmelitas Descalzas y con los militares, que pensaban en aquel lugar como óptimo para levantar un baluarte para divisar al enemigo. El obispo Miranda llegó a amenazar con excomunión a quienes embarazasen la construcción. Los jesuitas llegaron a posesionarse de parte de aquellos terrenos.

En aquel contexto se data una carta del provincial de la Compañía, el P. Eugenio Colmenares (1694-1783), fechada en Valladolid el 25 de enero de 1760, al rector de Pamplona, a la sazón el navarro Juan Tomás de San Cristóbal. Su interés nos hace transcribirla: «*Mi P. Rector, he consultado lo que toca a la fábrica de la basílica y a todos los Padres les ha parecido bien la idea, y que se empiece la fábrica con esos caudales, siguiendo la planta que vino de Roma. Sólo les ha parecido que convendrá se empiece la fábrica antes de derribar la capilla Antigua por la parte que cae hacia la puerta de las religiosas Carmelitas Descalzas para allanar que no haya oposición en la dicha obra. Asimismo, se procure ir de acuerdo con el virrey y el Gobernador de la Plaza para que no salgan después si embaraza o no embaraza o impide el manejo de las fortificaciones y se vean Vuestras Reverencias embarazadas en algún pleito. Y, finalmente, que no se diga han de vivir allí de asiento Jesuitas que formen comunidad, sino que irán desde el Colegio a dar los ejercicios cuando haya ejercitantes, no sea que las comunidades se revuelvan. Y se hallen vuestras reverencias sin proseguir la obra y sin capilla si se derriba desde luego la Antigua. Supongo que vuestra reverencia prevendrá todos estos inconvenientes y los que puedan ocurrir.*

Quédeseme vuestra reverencia con Dios que le guarde muchos años, como suplico. Valladolid y enero, 25, de 1760. Muy afectuoso servidor de vuestra reverencia, IHS, Eugenio Colmenares»

El rector del colegio de la Anunciada al que iba destinada la carta, el padre Juan de San Cristóbal, había nacido en Viana en 1706, ingresó en la compañía en 1723 y falleció en Bolonia en 1782. Explicó

Archivo Diocesano de Pamplona, caja 295, núm. 15.

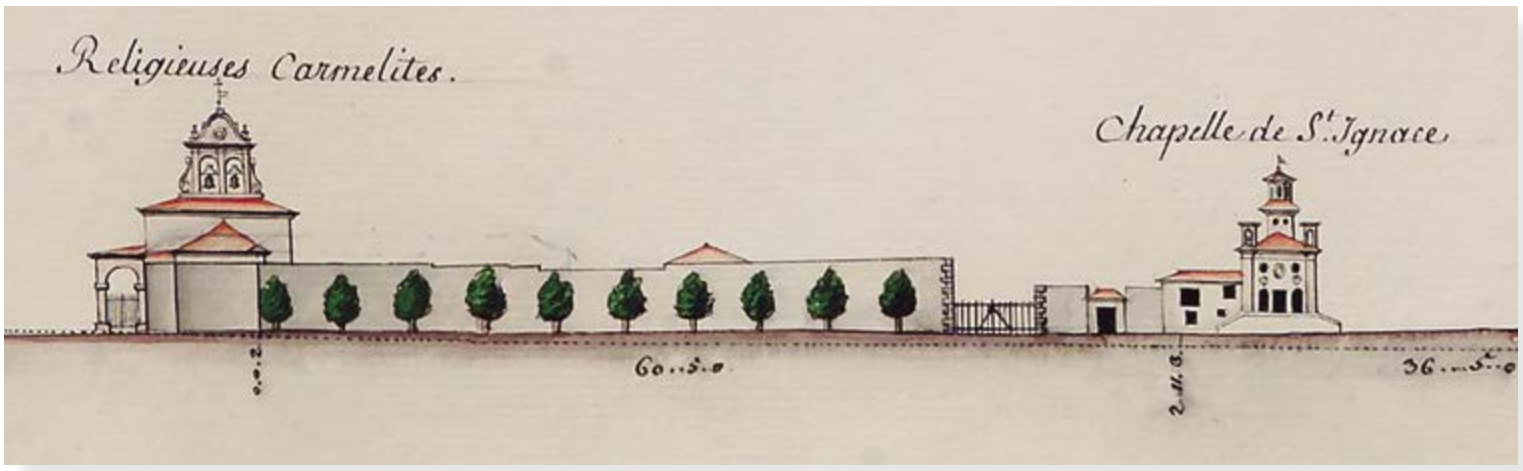
Ascunce, E., *Íñigo de Loyola, capitán español, y el Castillo de Pamplona*, Madrid, Aguado, 1939.

Fernández Gracia, R., «Patrimonio e identidad (52). La basílica de San Ignacio de Pamplona», *Diario de Navarra*, 21 de mayo de 2021, pp. 62-63.

Fernández Gracia, R., «Más allá de los pinceles y las gubias. Trascendencia en las imágenes de San Ignacio de Loyola en Navarra», *Diario de Navarra*, 2 de agosto de 2021, pp. 52-53.



CARTA DEL PADRE EUGENIO COLMENARES, PROVINCIAL DE CASTILLA AL RECTOR DE LOS JESUITAS DE PAMPLONA EN 1760.
Se menciona la planta llegada desde Roma para la reedificación de la basílica de San Ignacio de Pamplona. Archivo Diocesano de Pamplona.



DIBUJO DE LAS CARMELITAS DESCALZAS Y LA BASÍLICA DE SAN IGNACIO, POR FRANCISCO GENCY, 1777.
Archivo Municipal de Pamplona.

Filosofía y Teología en los más prestigiosos colegios, entre ellos los de Salamanca y Valladolid. Las fuentes de su instituto lo ponderan como hombre horado, generoso, liberal, puntilloso y piadoso, autor de un curso de filosofía y de varios tratados devotos.

Poco después, el nuevo monarca, Fernando VI, ordenaba el 17 de septiembre de 1760, recoger el título de propiedad y ordenando que el edificio se hiciese en otro lugar más adecuado.

De los planos romanos volvemos a tener noticia hasta 1767. Con motivo del extrañamiento de la Compañía de España. En el colegio pamplonés se registraron los aposentos de todos los jesuitas. En el del padre Mendiburu, verdadera alma del proyecto, se encontraron diecisiete manuscritos, «*cartas, papeles y planos relativos a un seminario de nobles, para cuya construcción había recibido dicho padre 20.000 pesos y asegurados 4.000, como consta de un papel de letra del dicho padre, aunque sin fecha ni firma, ni se encuentra resquicio ninguno del destino de este caudal*». Recordemos que el padre Sebastián de Mendiburu (Oyarzun, 1708-Bolonia, 1782) pasó casi toda su vida religiosa en el colegio de Pamplona, impartiendo clases y misionando en Navarra y Guipúzcoa. Fundó la Congregación de los Luises y numerosas congregaciones del Corazón de Jesús. Precisamente, para difundir esta última devoción publicó, en 1747, *Jesus-en Compañiaco A SEBASTIAN MEDIBURUC euscaraz eracusten duen JESUS-EN BIHOTZA-EN devozioa.* El jesuita Mendiburu contó, en la corte madrileña, con las amistades y proyección del padre Francisco Javier Idiáquez (1711-1790), educado en el Seminario de Nobles de los jesuitas franceses de Burdeos, que llegó a ser paje del príncipe de Asturias, gran humanista y profesor, ocupando altos puestos de responsabilidad y gobierno en la Compañía.

[Ricardo Fernández Gracia]

CAPILLA DE SAN FERMÍN. MARTÍN DE LASORDA Y SIMÓN DE LARRONDO, 1759

Conocidos son los derechos de patronato ejercidos por el Ayuntamiento de Pamplona sobre la capilla de San Fermín de la parroquial de San Lorenzo desde tiempos inmemoriales, al igual que las tensiones que su ejecución provocó entre ambas instituciones durante el siglo XVIII. Estas fricciones dieron lugar a complejos y costosos procesos, civiles y eclesiásticos, llegándose a renunciar al patronato en 1718 y 1758. De ambos litigios se conserva cuantiosa documentación, destacando sobremanera varias trazas custodiadas en el Archivo Municipal de Pamplona procedentes del segundo, resultado de la indignación del regimiento, que planteó la construcción de una nueva capilla independiente a la parroquia. Aunque el proyecto nunca vio la luz, pues ambas instituciones zanjaron la disputa en 1786, constituye un valioso testimonio que engarza perfectamente con la temática del presente volumen.

Siguiendo un meticuloso estudio de José Luis Molins, el origen de las trazas se encuentra en una consulta del 18 de septiembre de 1758, en la que se certificaba la obtención del permiso verbal de parte de las autoridades competentes para construir la capilla junto a la antigua Casa de Misericordia. A su vez, se encargaba el levantamiento de los planos a dos conocidos maestros de obras, Miguel de Larrondo, iniciador de una fecundísima familia de constructores, y Martín de Lasorda, que ya habían colaborado en la obra de la nueva casa consistorial, finalizada en fechas parejas.

De todos modos, no fue hasta 1765 cuando, tras la presentación de sendos memoriales reclamando los honorarios pertinentes, el tándem Larrondo-Lasorda aparece reflejado de nuevo en la documentación, aunque con una leve alteración, pues en la libranza conjunta de 160 reales figura, y no como heredero, Simón de Larrondo, hijo y continuador del susodicho Miguel. De la misma se deduce que ambos colaboraron en el proyecto.

En lo que respecta a Martín de Lasorda Ayerra (Tirapu, c. 1700-Pamplona c. 1770), fue un destacado albañil examinado en Pamplona en 1728, que en ocasiones se extralimitó en su desempeño. De hecho, tan solo dos años antes del proyecto había sido denunciado por las autoridades gremiales por intrusismo profesional. Al margen de algunas de sus actuaciones, como la participación en la construcción de la torre de la iglesia de San Juan Evangelista de Peralta, casi toda su obra se centró en la capital, destacando la construcción de la casa del mayorazgo de los Navarro Tafalla en la Calle Zapatería, iniciada meses después de la propuesta que se estudia.

Simón de Larrondo Arlegui (Pamplona, 1735-1808) pertenecía a la siguiente generación de albañiles y había obtenido la titulación el mismo 1758. Con este proyecto fue introducido por su padre en un encargo municipal, al igual que lo haría al año siguiente en la codirección de las obras de la capilla de la Virgen del Camino. Durante su dilatada trayectoria recibió numerosos encargos de carácter religioso por toda la geografía navarra, destacando entre los realizados en Pamplona la reforma del convento de San Pedro Extramuros, la Basílica de Nuestra Señora de la O y sendas intervenciones en las parroquiales de San Saturnino y San Lorenzo. En cuanto a la arquitectura civil, proyectó algunas interesantes construcciones de finales de siglo, como la casa del impresor Miguel Antonio Doménech, en el Paseo de Sarasate, o la casa de Fermín de Zuza, ubicada en la Plaza del Castillo. A su vez, actuó como veedor de obras tanto para el obispado, como para el propio ayuntamiento.

En cuanto a las trazas conservadas, a pesar de no estar rubricadas, salieron a buen seguro de sus manos. Constituyen una planta y un alzado, que, sin romper con la estructura originaria, aportan novedades constructivas. La planta, modesta en su factura e incluso carente de escala, presenta una distribución rectangular, con fachada flanqueada por torres, tres naves, imponente cúpula sobre el crucero y acceso porticado mediante dos logias de arquerías, que evocan las de la primigenia capilla. La sección que la acompaña se corresponde en parte con el plano, aunque sustituye las dos torres susodichas por un campanario con chapitel octogonal, destinado a acoger un reloj, inspirándose también en la parroquial de San Lorenzo. Destaca especialmente el cimborrio con linterna, que cierra el espacio central. Opcionalmente, presenta una variante con torre sobre la sacristía, desde la que se daría acceso al camarín del santo patrón. La escala se presenta en «pies navarros», lo que no deja duda del origen del autor, que prestó especial atención a los detalles, iluminando la sección a la acuarela, con tonalidades azules y amarillas.

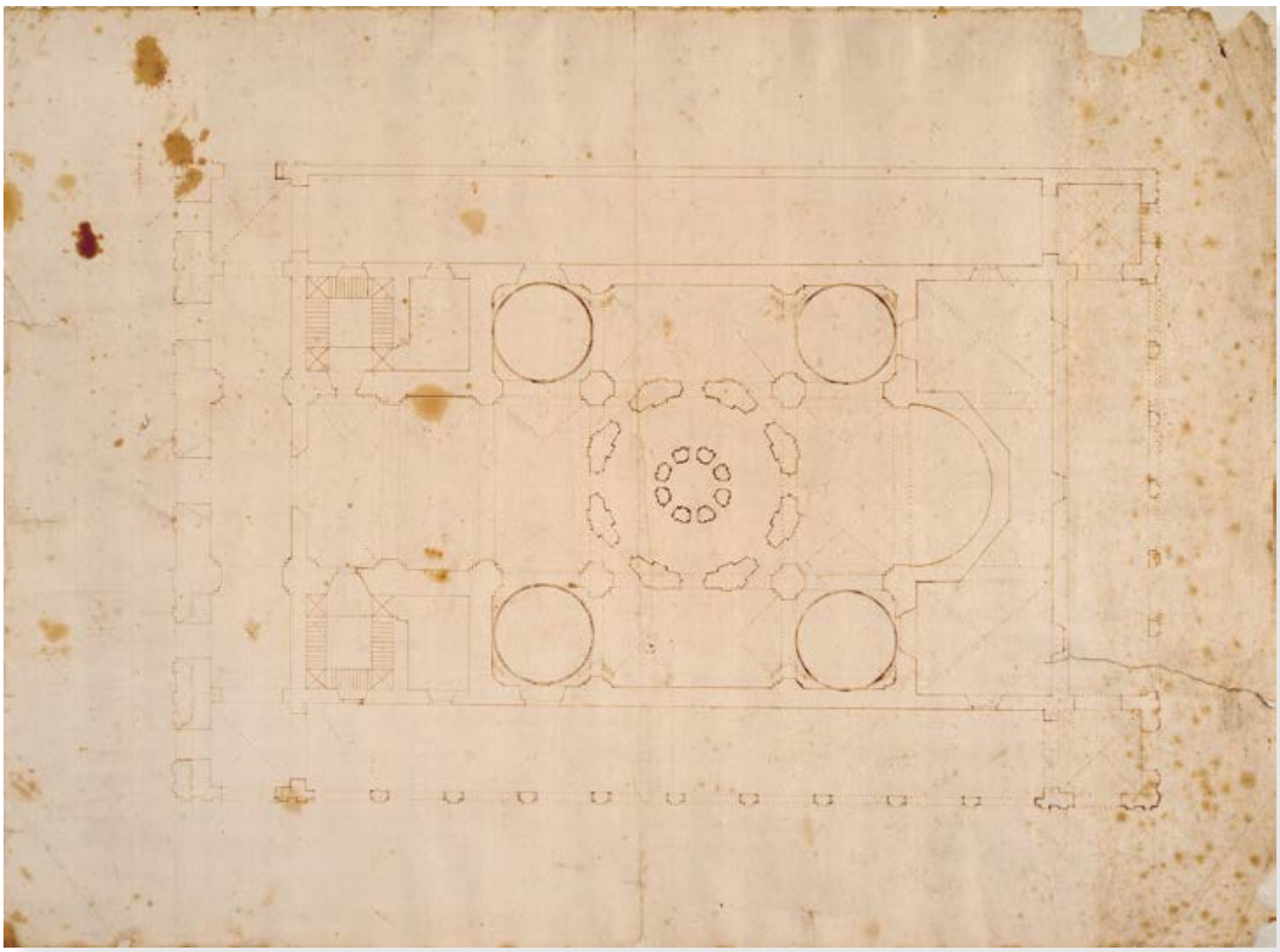
[Eduardo Morales Solchaga]

Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, planos y dibujos, núm. 62-63.

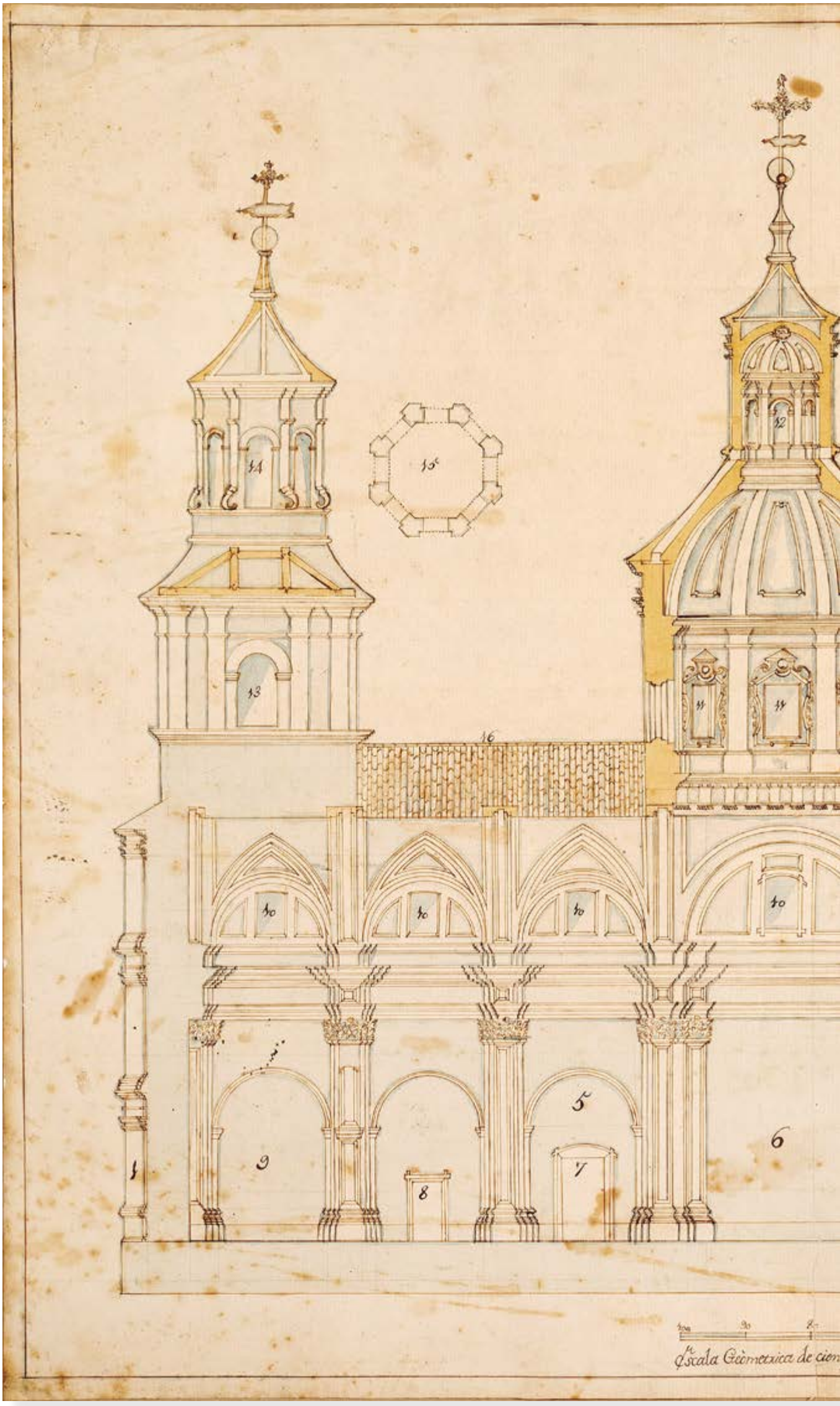
Archivo Municipal de Pamplona. Patronato San Fermín, leg. 11, núm. 18.

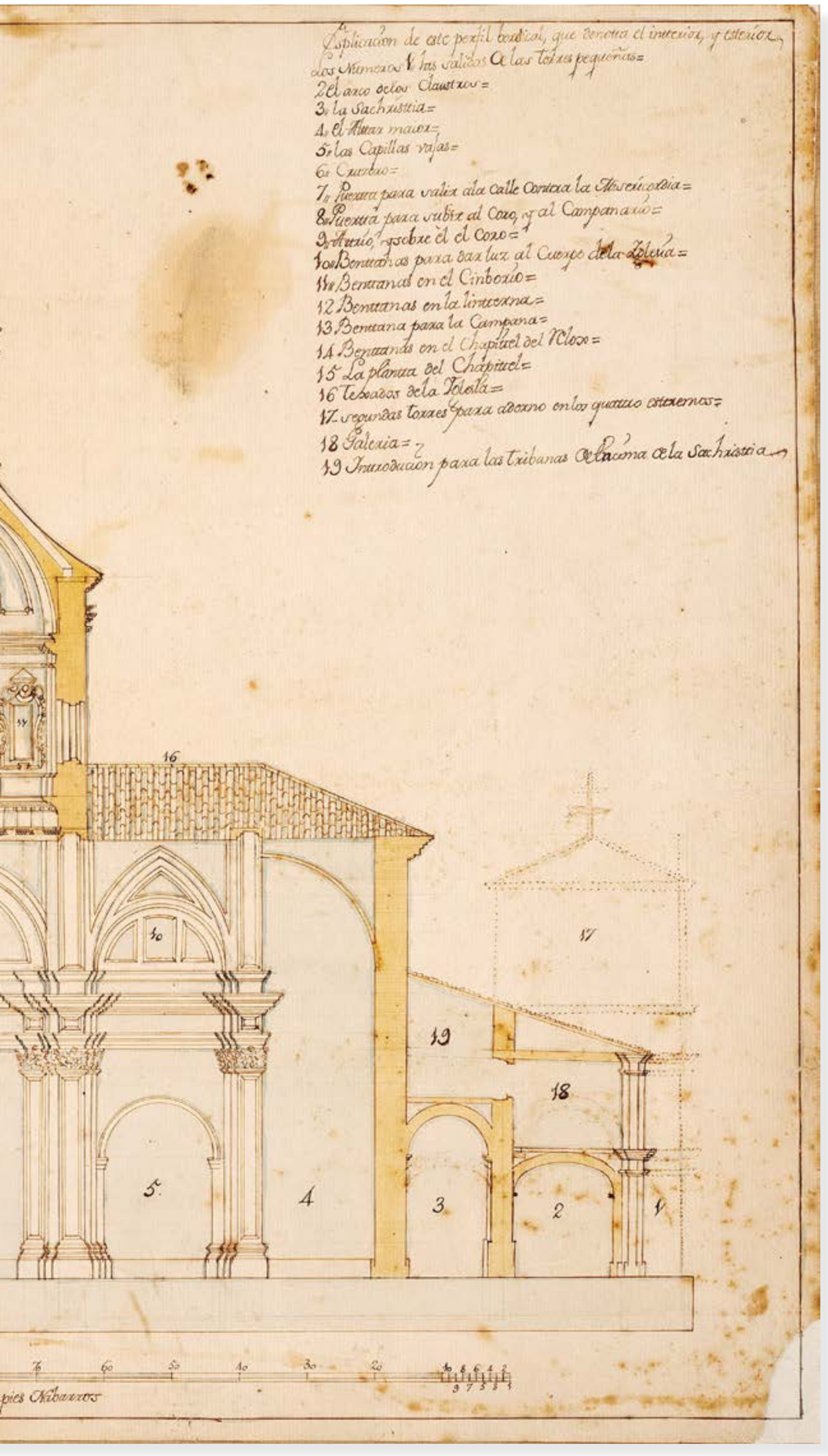
Molins Mugueta, J. L., *La capilla de San Fermín en la pamplonesa iglesia parroquial de San Lorenzo*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2020.

Morales Solchaga, E., «Proyectos para una nueva capilla de San Fermín en Pamplona», *El dibujo en el proceso creativo de las artes. Trazas y diseños navarros, 1500-1800*, Pamplona, Universidad de Navarra – Fundación Fuentes-Dutor y Fundación Gondra Barandiarán, 2023, pp. 232-237.



PROYECTO PARA LA CAPILLA DE SAN FERMÍN (planta).
Martín de Lasorda y Simón de Larrondo, 1759. Archivo Municipal de Pamplona.


14
15
12
13
11
11
16
10
10
10
10
5
6
9
7
8
4
Escala Geometrica de cien



PROYECTO PARA LA CAPILLA DE SAN FERMÍN (sección).
Martín de Lasorda y Simón de Larrondo, 1759. Archivo Municipal de Pamplona.

CAPILLA DE SAN FERMÍN. JUAN LORENZO CATALÁN, 1760

En el mismo proceso apareció otro de los maestros que en aquellos momentos desarrollaba su actividad en la ciudad, y cuya figura ha sido desentrañada en tiempos recientes. Originario de Cadaqués, Juan Lorenzo Catalán (1698-1775), perteneció a un linaje vinculado al mundo de la construcción, lo que influyó en su posterior desarrollo profesional, al igual que lo hizo su matrimonio en terceras nupcias con Bernarda de Garralda –en 1758, mismo año que el cisma del patronato–, que motivó su asentamiento definitivo Pamplona, donde castellanizó su primer apellido «Llorens» y sustituyó el segundo, «Tremols», por su gentilicio originario. Previamente había trabajado en Sevilla como maestro mayor de la Fábrica de Tabacos, colaborando en la construcción de almacenes y bóvedas en las Atarazanas. En Pamplona, intervino en la reforma del remate de la casa consistorial y evaluó los pliegos del proyecto de la capilla de la Virgen del Camino. Suya es también la autoría de la biblioteca capitular de la catedral, uno de los espacios más emblemáticos de finales de siglo, que destaca entre otros proyectos que, al igual que el presente, forman parte de la arquitectura soñada de una ciudad que no supo comprender las novedades provenientes de la Corte.

Aparece por primera vez en un memorial de 1761, solicitando al ayuntamiento –al igual que los consabidos Lasorda y Larrondo– los honorarios correspondientes por los planos y perfiles de la nueva capilla de San Fermín, de los que no se conserva el encargo. La respuesta llegaría cuatro años después en forma de decreto municipal, abonándosele 100 reales por los trabajos realizados, consistentes en tres plantas, una sección y dos fachadas.

Las trazas se preservan en el Archivo Municipal, dando cuenta una de ellas del origen del encargo y de la fecha de la entrega, 22 de octubre de 1760: «*La planta principal en limpio, con su fachada y perfiles interiores, y exteriores, con sus torres, medianaranjas y plantas de las habitaciones por personas sacerdotales, todo junto, están entregadas en la Ciudad con orden del director de dicha obra, don Juan Bautista de Frenchs, brigadier y director del Cuerpo de Ingenieros, quien se valió de mi corta habilidad, para la disposición y definición de todo lo referido*». La presencia de Catalán en el concurso resultó ser una imposición de French –le conocía por su trabajo en las obras de fortificación de la ciudad–, quien en nombre del virrey Urbina había dado permiso para construir la nueva capilla.

Con respecto a las plantas –coloreadas en aguadas azules y amarillas–, dos de ellas son muy similares y se diferencian solo por la morfología de su cabecera, curva y recta, respectivamente. La tercera supone una simbiosis de las dos, combinando hábilmente ambos planteamientos y finalizando los brazos del crucero en semicírculos cubiertos con bóvedas de cuarto de esfera aveneradas, al igual que el presbiterio, donde queda integrado el camarín. Todas cuentan con elementos comunes: escaleras de acceso frontal, atrio porticado, estructura de cruz latina de tres tramos y brazos poco salientes, imponente cúpula de media naranja, y camarín para el santo patrón. Presentan también campanario, aunque en la segunda queda integrado en la nave del Evangelio.

El perfil no corresponde con ninguna en su totalidad, ya que incorpora el campanario en forma de espadaña coronando la fachada. Adjunta también una sección del interior, en la que quedan integrados los elementos transversales y las conducciones de desagüe.

Los dos proyectos de fachada son diferentes al descrito en el perfil y pertenecen al purismo arquitectónico, preludio del neoclasicismo. Su estructura es similar y evoca la solución adoptada por el arquitecto en el coronamiento del consistorio pamplonés. Presentan dos cuerpos, el primero de dos pisos –tres arquerías y ventanas que alternan frontones lisos y curvados– unidos mediante pilastras de orden gigante. Se fusiona con el segundo cuerpo mediante aletones y balaustrada, culminando en ático con frontón semicircular, en el que campean las armas municipales. La diferencia es que el primero de ellos adolece de un mayor barroquismo, incorporando una portada que fusiona la sección central del primer cuerpo; rosetón y reloj en el ático, y escultura en los tres registros: *putti* en la portada, dos santos obispos coronando el primer cuerpo, y una pareja de ángeles orantes enfrentados, que recuerdan a los de la catedral, en el ático. El segundo proyecto es mucho más purista en su concepción, prescindiendo de la portada y la escultura, e incorporando un amplio ventanal en el ático.

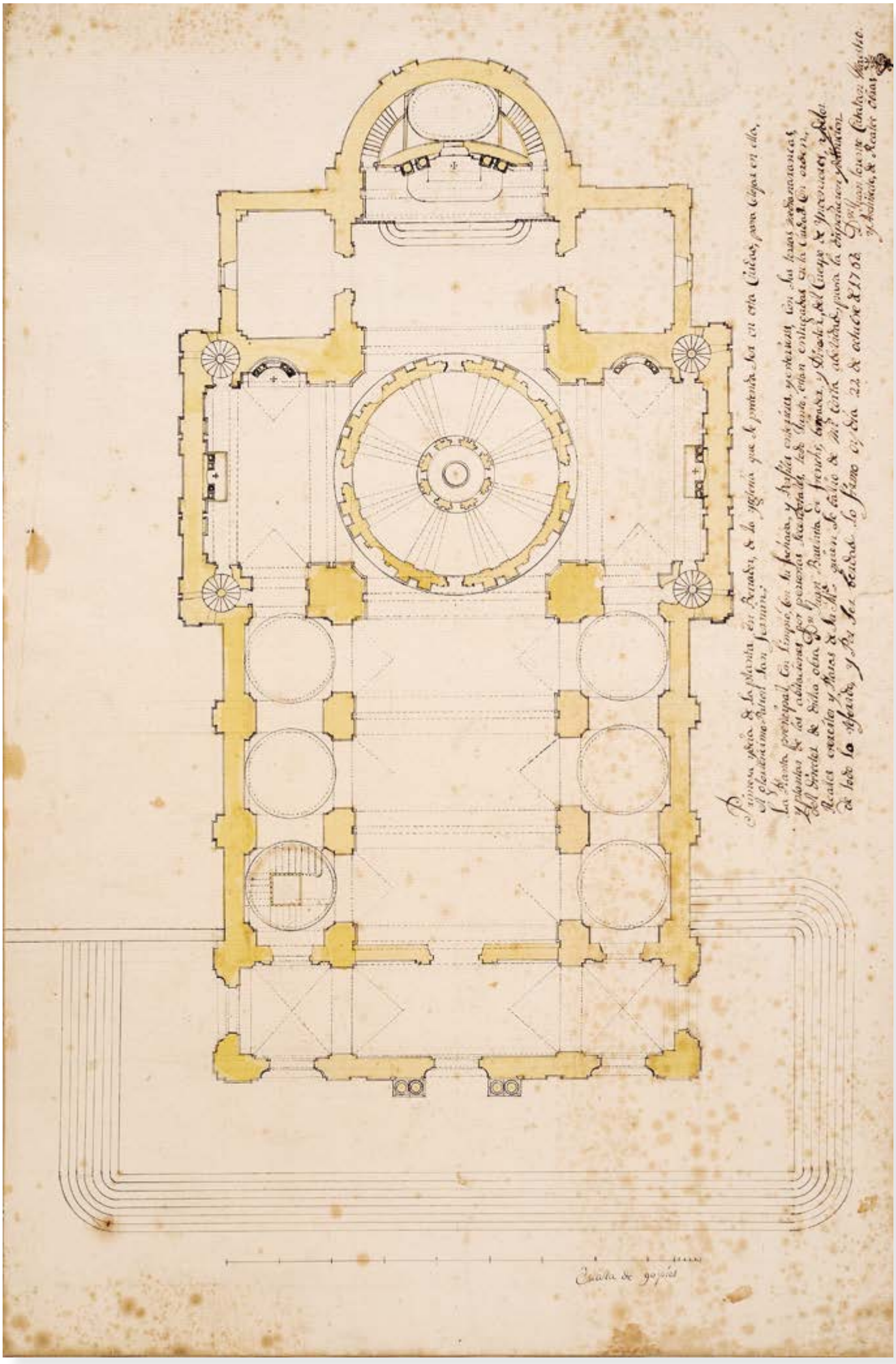
[Eduardo Morales Solchaga]

Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, planos y dibujos, núm. 64-69.

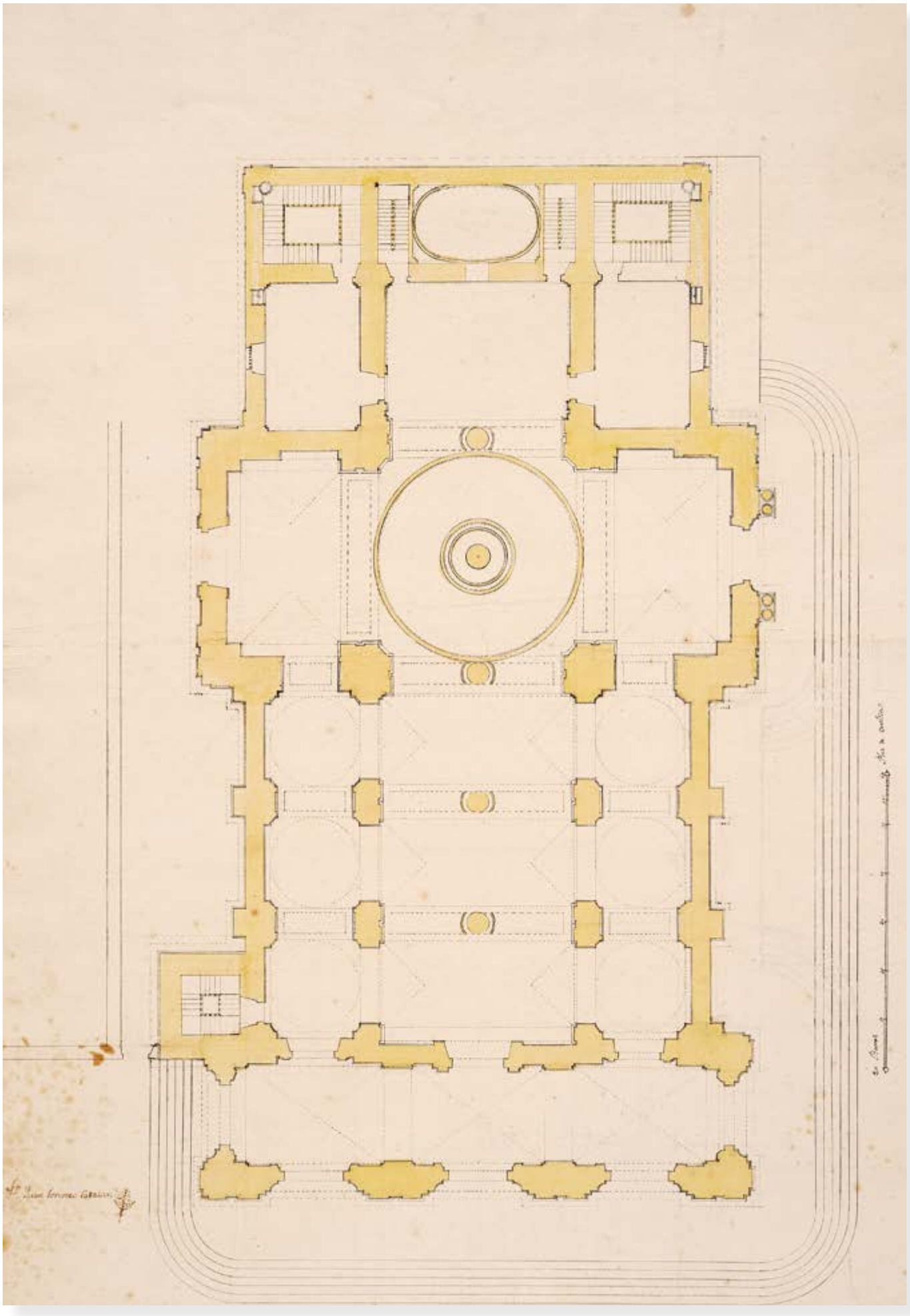
Archivo Municipal de Pamplona. Patronato San Fermín, leg. 11, núm. 18.

Fernández Gracia, R., «El dibujo y las artes en Navarra desde el siglo XVI a 1800», *El dibujo en el proceso creativo de las artes. Trazas y diseños navarros 1500-1800*, Pamplona, Universidad de Navarra – Fundación Fuentes-Dutor y Fundación Gondra Barandiarán, 2023, pp. 48-51.

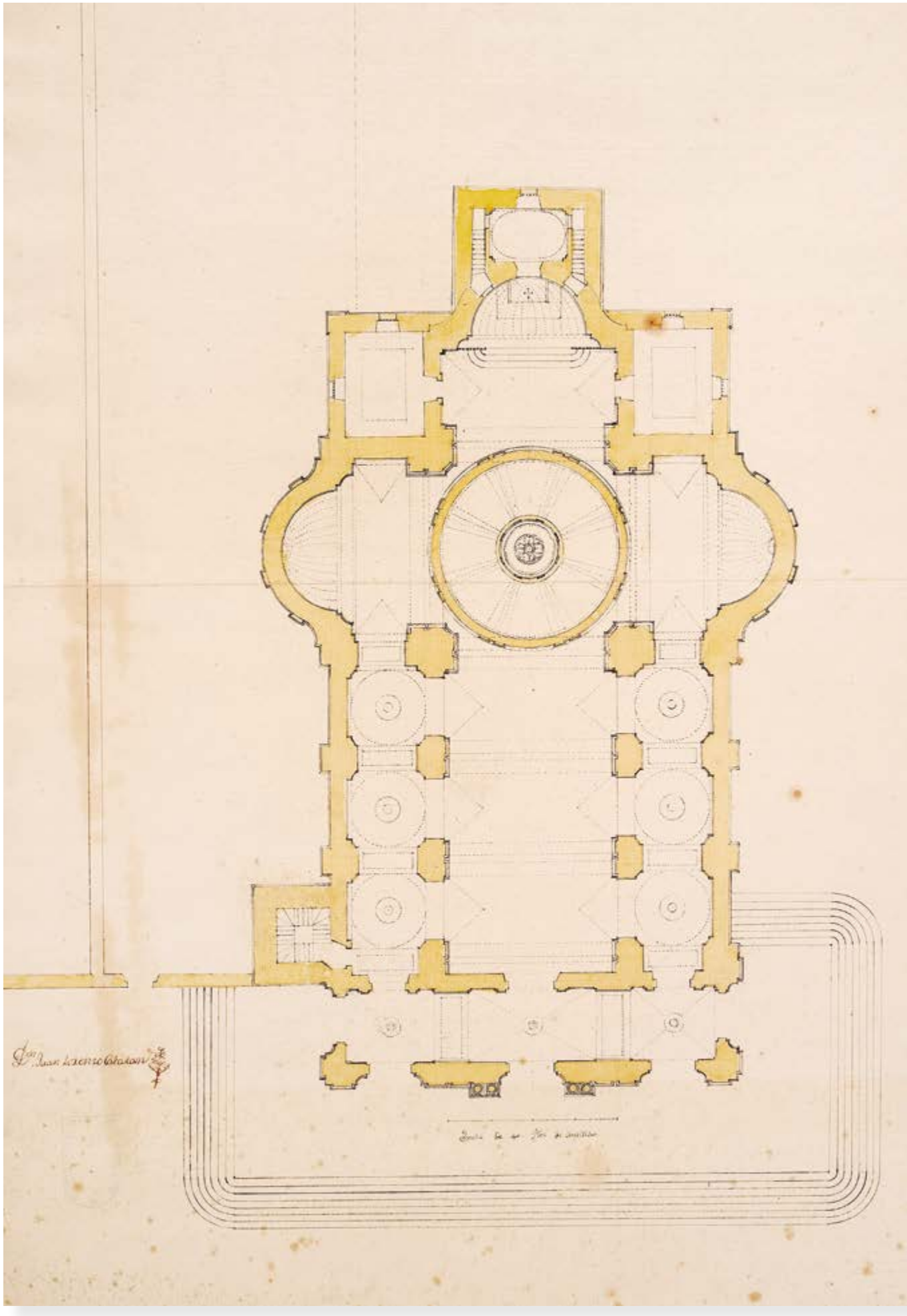
Morales Solchaga, E., «Proyectos para una nueva capilla de San Fermín en Pamplona», *El dibujo en el proceso creativo de las artes. Trazas y diseños navarros, 1500-1800*, Pamplona, Universidad de Navarra – Fundación Fuentes-Dutor y Fundación Gondra Barandiarán, 2023, pp. 232-237.



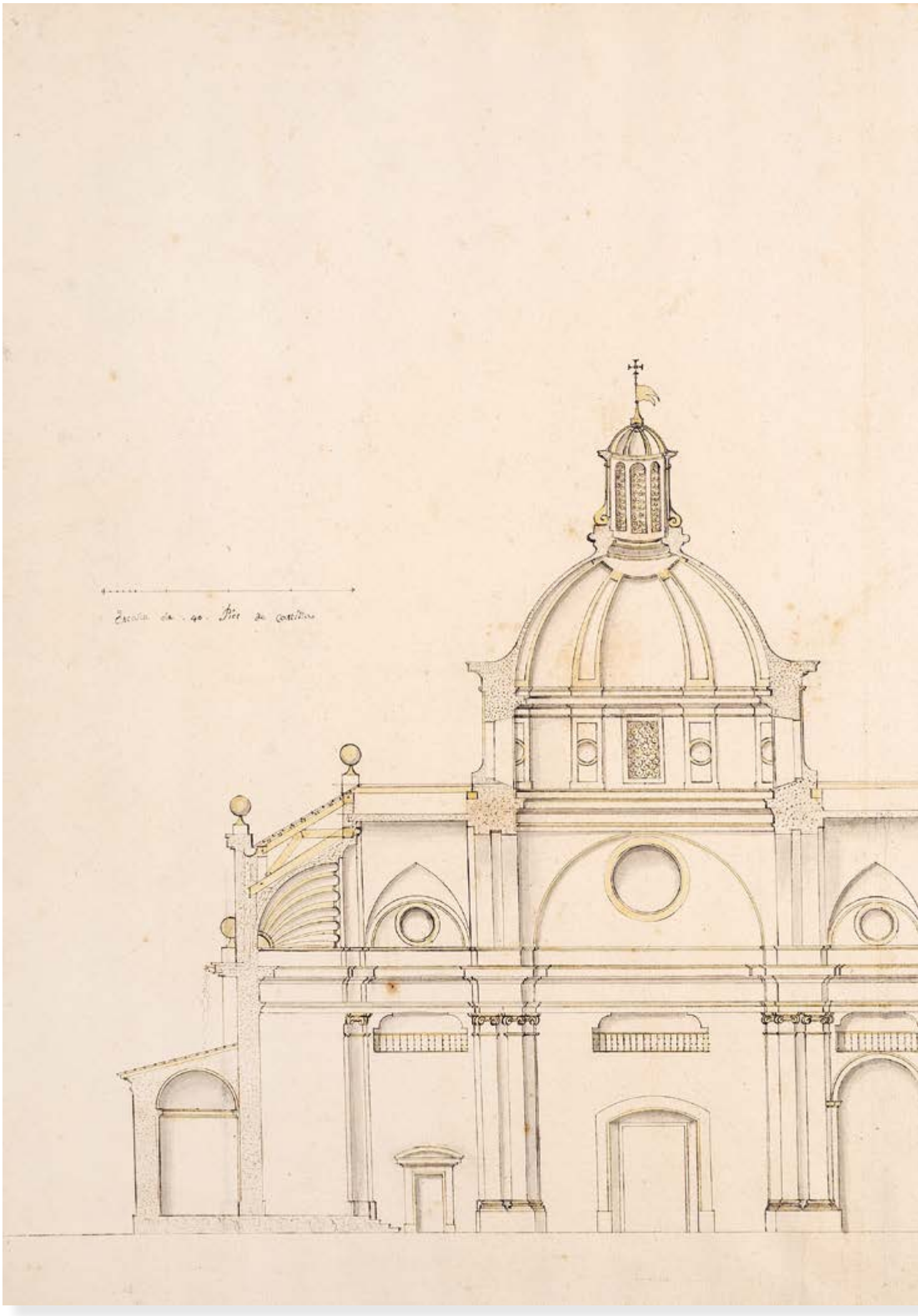
PROYECTO PARA LA CAPILLA DE SAN FERMÍN (planta). Juan Lorenzo Catalán, 1760. Archivo Municipal de Pamplona.



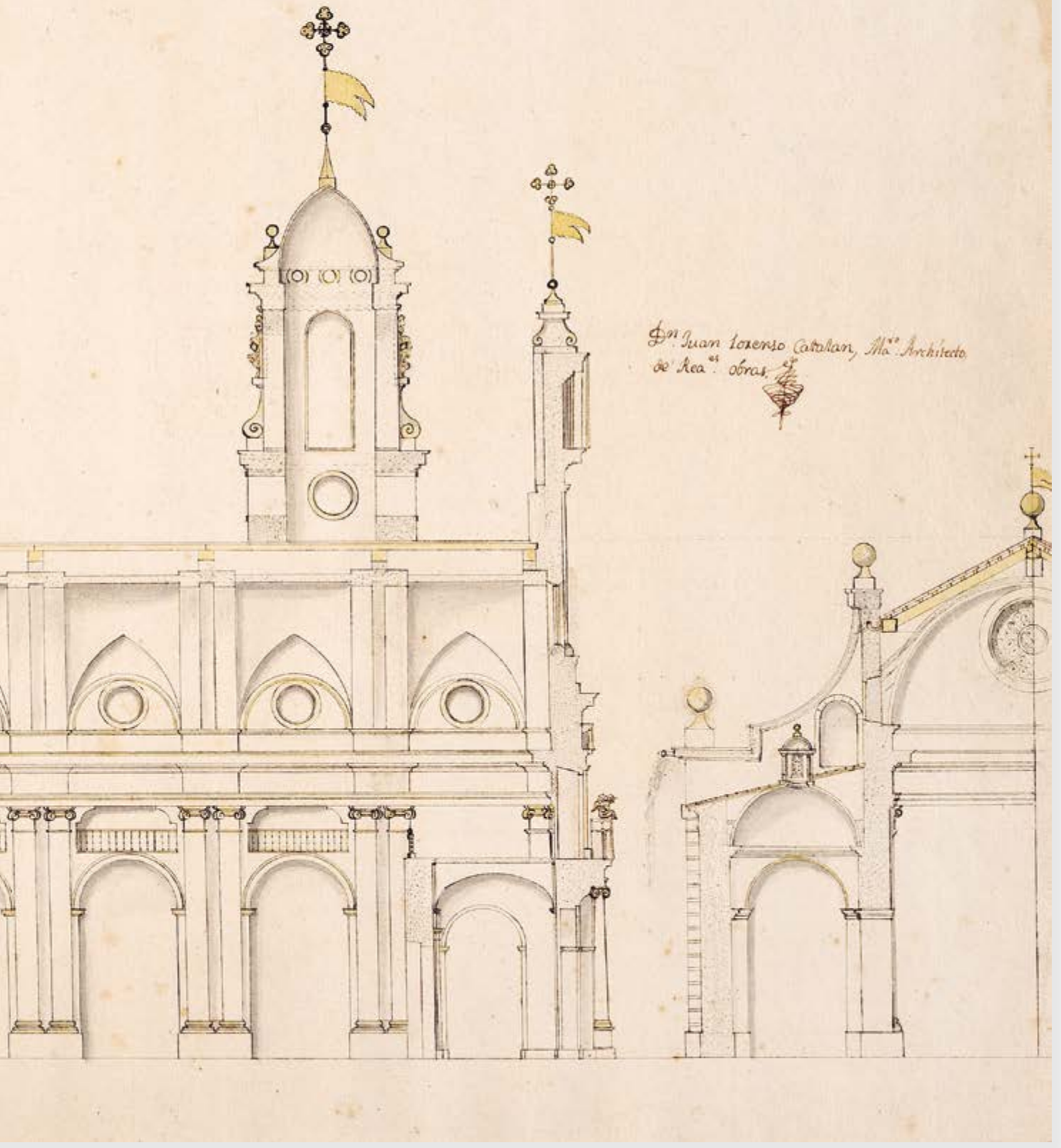
PROYECTO PARA LA CAPILLA DE SAN FERMÍN (planta 1). Juan Lorenzo Catalán, 1760. Archivo Municipal de Pamplona.



PROYECTO PARA LA CAPILLA DE SAN FERMÍN (planta 2). Juan Lorenzo Catalán, 1760. Archivo Municipal de Pamplona.



PROYECTO PARA LA CAPILLA DE SAN FERMÍN (sección). Juan Lorenzo Catalán, 1760. Archivo Municipal de Pamplona.


Dn. Juan Lorenzo Catalan, Mº. Architecto
de Rea. Obras.



PROYECTO PARA LA CAPILLA DE SAN FERMÍN (fachada 1).
Juan Lorenzo Catalán, 1760. Archivo Municipal de Pamplona.



PROYECTO PARA LA CAPILLA DE SAN FERMÍN (fachada 2).
Juan Lorenzo Catalán, 1760. Archivo Municipal de Pamplona.

FACHADA DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA. VICENTE DE ARIZU, 1766

El primer proyecto conocido para una nueva fachada en la catedral de Pamplona, que sustituyera a la románica, es el trazado por Vicente de Arizu en 1766. Está incluido en un tratado de arquitectura que compuso para su uso personal. Se trata de un dibujo realizado en 1785 intentando recordar un original, que al parecer le habían robado: *«los principales borradores que hice para* [...] *la catedral me los pillaron con otros varios, y para memoria hice estos el año de 1785»*. Arizu señala, además, la convocatoria de un concurso, al cual ignoramos quiénes se postularon y si algún modelo resultó elegido: *«Borrador* [...] *para el frontis de la catedral de Pamplona, cuando decían que se había de dar a oposición, año de 1766»*. La existencia de este diseño hace patente que en esa fecha ya habían comenzado las acciones encaminadas a sustituir el frontispicio, posiblemente porque se conocieran las intenciones del obispo Miranda y Argáiz, fallecido en 1767, de legar la mayor parte de sus bienes a esta idea.

Vicente de Arizu (1722-1790) fue un maestro de obras nacido en Pamplona y afincado en Tafalla, al que se documentan trazas, exámenes de proyectos e informes y tasaciones por toda la geografía navarra, prueba de su consideración profesional. Es conocido por su plano del palacio real de Tafalla, cuyo detalle ha permitido tener una idea aproximada de cómo fue esta sede regia, y, sobre todo, por su tratado de arquitectura, de 1778, en el que años después incluiría su propuesta de fachada para la seo pamplonesa. Este manuscrito, que fue elaborando como entretenimiento en sus tiempos de ocio, ofrece una heterogénea mezcla de conocimientos arquitectónicos, en buena medida tomados de los grandes tratadistas, y de experiencias personales, entre las que destacan sus viajes a Zaragoza y Madrid, efectuados en 1757 y 1760, durante los que aprovechó para dibujar los edificios que más llamaron su atención.

El diseño de Arizu para el frontis catedralicio es el más retardatario de todos los conservados, al optar por un modelo que conjuga un hastial inspirado en Vignola con dos airosas torres con chapitel, como las del barroco madrileño. En efecto, en su tratadito había copiado el plan original de Vignola para Il Gesú (1568). Al igual que en éste, se disponen dos grandes cuerpos que traslucen la disposición interior de las naves en distintas alturas, con sendos aletones como conexión y con un frontón como coronamiento. La organización viñolesca mediante dobles pilastras aquí parece convertirse en parejas de semicolumna lisa y pilastra acanalada. La utilización de este esquema en las torres gemelas de los flancos permite unificar e integrar la fachada, al igual que los entablamentos de ambos cuerpos y la balaustrada del remate. Los chapiteles presentan una estructura troncopiramidal, seguida por una linterna octogonal culminada a su vez por una cubierta también troncopiramidal, con su bola, veleta y cruz de hierro, exactamente igual a lo que Arizu había visto en la Corte y copiado en su tratado (iglesias de San Cayetano y San Fermín de los Navarros).

Se trata de una fachada muy compartimentada y ornamentada con numerosos detalles esculpidos, especialmente en los enmarques de puertas, ventanas y nichos para cobijar esculturas de bulto. Estos últimos son nada menos que trece, a lo que habría que sumar la escultura prevista para la balaustrada. Esta profusa decoración ornamental poco tiene que ver con el rigor y la desnudez del barroco clasicista preponderante en el panorama cortesano, a pesar de que Arizu lo conoció, llamó su atención y lo dibujó.

La fortuna de esta traza ante los ojos del cabildo nos es desconocida, al igual que si llegó a formar parte del conjunto de diseños remitidos desde Pamplona al juicio de la Real Academia de San Fernando en 1782. Todos fueron rechazados por chocar con los ideales de orden y claridad que trataba de imponer esta institución ilustrada. No hay que descartar que uno de ellos fuera el de Arizu, ya que en 1785 decidió añadirlo en su tratado a modo de epílogo, junto a una declaración reprobatoria sobre el frontis catedralicio en construcción. De esta manera, parece que reivindica su trabajo ante un panorama dominado por la figura de Santos Ángel de Ochandátegui, de quien expresa su falta de confianza por el modo en que dirigía las obras de la fachada diseñada por Ventura Rodríguez.

[Pablo Guijarro Salvador]

Colección particular. Dentro del manuscrito *Barios tratados y Borradores de Barias Ciencias...*, actualmente no localizado.

Azanza López, J. J., «El manuscrito de Arquitectura de Vicente de Arizu, maestro de obras del siglo XVIII», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, núm. 9-10 (1997-1998), pp. 231-256.

Fernández Gracia, R., «Barroco», en C. Jusué Simonena (coord.), *La Catedral de Pamplona*, t. II, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1994, pp. 33-73.

Larumbe Martín, M., «Ventura Rodríguez y la nueva fachada de la catedral de Pamplona», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 108-109 (2009), pp. 9-52.



PROYECTO DE FACHADA PARA LA CATEDRAL DE PAMPLONA.
Vicente de Arizu, 1766, según el original copiado en 1785. Colección particular.

FACHADA DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA. JUAN LORENZO CATALÁN, a. 1775

La propuesta de fachada de Juan Lorenzo Catalán (1698-1775) es posible que fuera realizada en 1766, con motivo del «*concurso*» que menciona Vicente de Arizu en su tratado. Tradicionalmente se ha venido asignando a este diseño la fecha de 1782, algo que hay que descartar porque para entonces este maestro de obras había fallecido.

Originario de Cadaqués, en Cataluña, antes de recalar en Navarra había ejercido como maestro mayor de la Fábrica de Tabacos de Sevilla. En 1761, en un memorial dirigido al Ayuntamiento de Pamplona, se titulaba «*arquitecto de su Majestad en las obras de fortificación de la plaza*». Tomaría parte en algunos de los proyectos más relevantes del tercer cuarto del siglo XVIII en la capital, como el coronamiento de la fachada del ayuntamiento (1756), de un gusto más clasicista que el resto del frontis, y la biblioteca capitular de la catedral, otra de las grandes iniciativas del cabildo, ejecutada entre 1760 y 1767. Menos suerte corrieron sus propuestas para el sepulcro del virrey conde de Gages (1760) y el retablo mayor de la capilla de la Virgen del Camino (1766 y 1767), el cual pretendía en piedra en lugar de madera policromada, algo que lo situaba en sintonía con las pretensiones de la Corte de relegar lo barroco en favor de lo clásico. En ambos casos se prefirieron las trazas de otros artífices. Tampoco se construiría su proyecto para una nueva capilla de San Fermín (1759), que iba a estar situada junto a la antigua Casa de Misericordia, en lo que hoy es el paseo Sarasate, ya que la ciudad de Pamplona ganó el pleito contra la iglesia de San Lorenzo tocante al patronato de la capilla del santo. En todos estos trabajos Juan Lorenzo Catalán planteó soluciones parecidas a las de su fachada catedralicia.

El frontis presenta un lenguaje afín al rococó, con un remate resuelto en contracurvas y una decoración de rocalla y carnosos elementos naturalistas. Recuerda al proyecto para la capilla de San Fermín, pero interpretado en clave rococó. Como en éste, el muro responde a una organización tripartita, con triple acceso a través de puertas cobijadas por arcos de medio punto, seguido de un piso de ventanas. El alzado se articula por pilastras cajeadas, dispuestas sobre potentes zócalos, las cuales se adornan con motivos vegetales, círculos en relieve y esculturas de bulto, muy diferentes a los pares de pilastras lisas del modelo. El entablamento que separa el coronamiento gana en aparatosidad. Sobre él dispone una balaustrada entre grandes volutas, un esquema que ya había empleado en la traza de la mencionada capilla y en la fachada consistorial de Pamplona. Sin embargo, en el ático, con un diseño a modo de amplia peineta de perfil ondulado y planta cóncava, su estilo previo pierde sobriedad a través del movimiento. A la ornamentación rococó se añade una importante concentración escultórica, con quince bultos de santos emplazados en pilastras y remates, y un relieve de la Asunción-Coronación de la Virgen en el ático.

Las dos torres, retranqueadas respecto a la fachada, son el elemento más llamativo, debido a la majestuosidad que le confieren sus tres cuerpos decrecientes rematados por chapitel. El predominio del vano sobre el muro, con dos altas y estrechas aberturas de medio punto en cada piso, contribuye a reforzar el efecto de esbeltez, hasta el punto de que tan atrevida verticalidad tiene que ser compensada con la disposición de dos pabellones laterales flanqueando la fachada. El alzado de estos pabellones se articula con pilastras de robustos sillares almohadillados, a juego con los del primer piso de la torre, que sirven para expresar cierta solidez y atenuar la excesiva verticalidad del conjunto.

Torres y pabellones lucen un lenguaje muy distinto al rococó, articulados mediante pilastras jónicas y almohadilladas y sin más ornamentación que bolas y jarrones. Las balaustradas y vanos circulares que comparten con el frontis no terminan de proporcionar unidad y armonía al conjunto, dando como resultado cierta falta de coherencia compositiva. Parece como si Catalán hubiera tomado uno de sus modelos previos como punto de partida y lo hubiera enriquecido en lo decorativo, para después añadirle torres y pabellones con el fin de que la fachada estuviera dotada de la presencia y solemnidad requeridas por una empresa catedralicia. Con todo, es un diseño cuya primera impresión remite a la cultura rococó y, por tanto, tenía poco encaje con las fórmulas propugnadas por la Academia, si es que llegó a ser remitido al juicio de dicha institución en 1782.

[Pablo Guijarro Salvador]

Archivo Catedral de Pamplona. Dibujos, 32.

Fernández Gracia, R., «El dibujo y las artes en Navarra desde el siglo XVI a 1800», *El dibujo en el proceso creativo de las artes. Trazas y diseños navarros 1500-1800*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra. Fundación Fuentes Dutor. Fundación Gondra Barandiarán, 2023, pp. 19-77.

Larumbe Martín, M., «Ventura Rodríguez y la nueva fachada de la catedral de Pamplona», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 108-109 (2009), pp. 9-52.

Molins Mugueta, J. L., *La capilla de San Fermín en la pamplonesa iglesia parroquial de San Lorenzo*, Pamplona, Universidad de Navarra. Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2020.

Tarifa Castilla, M. J., «Dos propuestas de diseño del mausoleo del conde de Gages (Juan Lorenzo Catalán, 1760 y Francisco Llobet, 1764) para la iglesia del convento de capuchinos de Pamplona», en A. Castán Chocarro, C. Lomba Serrano (coord.), *Eros y Thánatos. Reflexiones sobre el gusto III*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2017, pp. 441-457.



PROYECTO DE FACHADA PARA LA CATEDRAL DE PAMPLONA.
Juan Lorenzo Catalán, a. 1775. Archivo Catedral Pamplona.

FACHADAS DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA. JOSÉ SÁNCHEZ SALVADOR, 1782

El archivo catedralicio conserva dos proyectos de fachada muy similares, uno firmado por «*un aficionado*» y otro por José Sánchez Salvador, subteniente del Real Cuerpo de Artillería. Puede ser que, una vez admitida su idea y advertido de su envío al juicio de la Academia, su autor se decidiese a presentar una segunda versión con la formalidad de su firma. Se trataría de uno de los numerosos militares que iban rotando por la plaza de Pamplona, que, conocedor de las intenciones del cabildo, habría intentado probar suerte remitiendo su diseño.

Los Sánchez Salvador eran un linaje de ricos propietarios de rebaños trashumantes de Cameros, cuya nobleza y fortuna propiciaría las carreras burocráticas y militares de alguno de sus descendientes, entre los que destacan Estanislao Sánchez Salvador, ministro de la Guerra durante el Trienio Liberal, o Ramón Sánchez Salvador, que era el gobernador militar de la plaza de Pamplona en julio de 1823, cuando estuvo sitiada por los Cien Mil Hijos de San Luis. José Sánchez Salvador nació en Lumbreras (hoy La Rioja) hacia 1759 y comenzó a servir en el Real Cuerpo de Artillería, como caballero cadete, en 1773. Su hoja de servicios, fechada en 1779, nos habla de su capacidad, aplicación y conocimientos teóricos y prácticos. Ejerció como subteniente –el empleo que cita al rubricar su dibujo– entre el 26 de diciembre de 1776 y el 23 de noviembre de 1783, cuando alcanzó el grado de teniente. En sus catorce años de carrera militar pasó por los ejércitos de Castilla la Vieja, Navarra y Galicia, siempre en el Real Cuerpo de Artillería. Tras su retiro en 1787, consta que desempeñó el puesto de portero del Consejo de Guerra.

Además del dibujo elaborado en Pamplona, llevan su nombre un plano del puerto de La Coruña (1785) y un alzado imaginario de la catedral de Jaén, compuesto en función de la descripción y la planta contenidas en el *Viage de España* de Antonio Ponz, publicado en 1791.

Su afición por la arquitectura debió gestarse en su paso por la Real Academia de Artillería de Segovia, abierta en 1764, en cuyo plan de estudios estaban incluidos esta disciplina y el dibujo. El centro educativo era uno de los de mayor prestigio del país, por su formación militar y científico-técnica, donde se forjaría en Sánchez Salvador su futuro carácter de oficial ilustrado. En su traza demuestra un gusto arquitectónico avanzado, ya que opta por una solución de tipo columnario de raíz palladiana –como hará Ventura Rodríguez en el proyecto definitivo–, al cual, sin embargo, eran reacios los artífices locales, porque dudaban de la resistencia de las columnas exentas.

El pórtico adintelado de cuatro columnas exentas sobre potentes pedestales es el elemento más destacado de la fachada. Está organizada en dos cuerpos, cuyos entablamentos producen un marcado ritmo horizontal. A este efecto contribuye el escaso protagonismo de las torres, especialmente en el dibujo firmado. El contenido repertorio ornamental es de corte neoclásico, con óvalos, guirnaldas y jarrones, a lo que se suman paneles de bajorrelieve con simbología inmaculista.

En su segundo proyecto, que pudo considerar una mejora del primero o simplemente una idea más, decidió eliminar los chapiteles de las torres y modificar los órdenes arquitectónicos de columnas y pilastras.

Sánchez Salvador sería el único militar relacionado con la empresa de la fachada catedralicia. Además, todavía era joven y no de los peldaños altos del escalafón, y habría decidido participar por propia iniciativa. Resulta llamativo que el cabildo no recurriese a los numerosos ingenieros militares destinados en Pamplona para el mantenimiento y construcción de sus fortificaciones, cuando en repetidas ocasiones habían tomado parte en el desarrollo de obras civiles y religiosas o habían emitido su dictamen sobre los proyectos de otros artífices. Tal vez un diseño elaborado por alguno de estos reputados ingenieros hubiera tenido buena acogida en la Academia, ya que el estilo funcional, sencillo y carente de ornamento propio de la arquitectura militar tendría en todas las regiones un papel fundamental en la decadencia del barroquismo imperante.

[Pablo Guijarro Salvador]

Archivo Catedral de Pamplona. Dibujos, 33 y 34.

Archivo General de Simancas. SGU, leg. 410, 450-451.

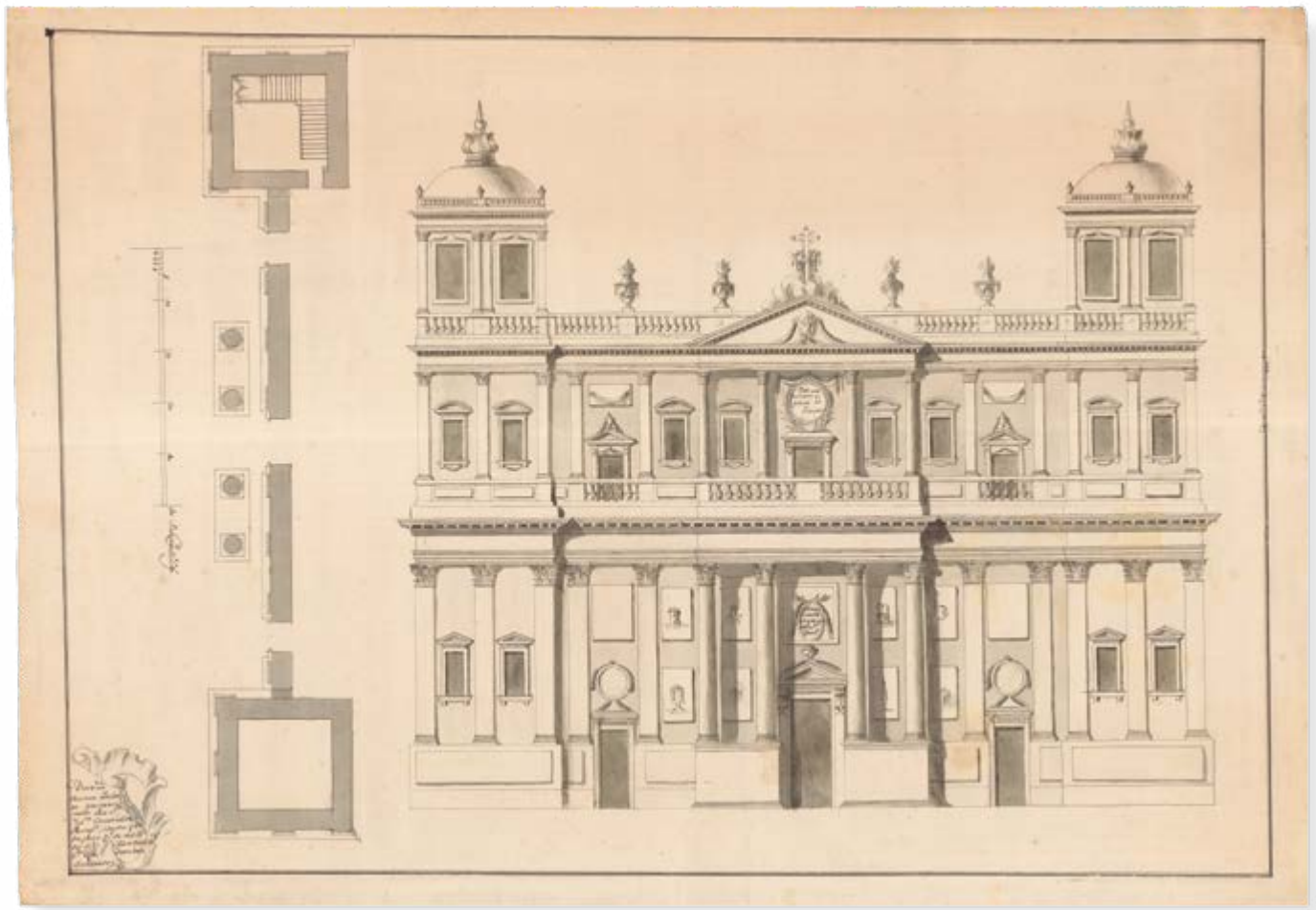
Archivo General Militar de Segovia. Hoja de servicios de José Sánchez Salvador.

Trazos de las Luces. Dibujos españoles del siglo XVIII, Madrid, José Manuel de la Mano. Galería de arte, 2002.

VIGO TRASANCOS, A., *A Coruña y el Siglo de las Luces: La construcción de una ciudad de comercio (1700-1808)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela. Universidade da Coruña, 2007.



PROYECTO DE FACHADA PARA LA CATEDRAL DE PAMPLONA.
Atribuido a José Sánchez Salvador, 1782. Archivo Catedral Pamplona.



PROYECTO DE FACHADA PARA LA CATEDRAL DE PAMPLONA.
José Sánchez Salvador, 1782. Archivo Catedral Pamplona.

FACHADA DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA. FRANCISCO DE UGARTEMENDÍA, 1782

El proceso de sustitución de la fachada de la catedral de Pamplona tuvo su arranque en el deseo del obispo don Gaspar de Miranda y Argáiz, fallecido en 1767, que estimaba que las *«puertas y fachada no corresponden a lo demás del edificio ni al lucidísimo sitio y atrio de ella»* y decidió dejar sus bienes para levantar una nueva, *«que se deberá hacer con el mayor lucimiento»*. Aunque su voluntad no se vio cumplida y el dinero fue destinado a otros fines, algún tipo de actuación debió llevarse a cabo en torno a esa fecha, lo que explicaría los proyectos de Vicente de Arizu y Juan Lorenzo Catalán.

El impulso definitivo a la nueva portada lo dio un donativo efectuado por Juan Miguel de Echenique, arcediano de la Tabla, en febrero de 1782, al que siguieron los de otros canónigos y dignidades. Los capitulares encargaron un diseño a Santos Ángel de Ochandátegui, que les presentó dos alternativas, a las que se sumaron tres planos remitidos por otros arquitectos noticiosos de la operación en marcha. Por entonces, el pensamiento ilustrado había convertido a la Real Academia de San Fernando en el instrumento para controlar la actividad artística e imponer unas nuevas formas arquitectónicas que desterrasen el barroquismo imperante. Todos los prelados habían recibido en 1777 una carta circular donde se establecía *«que se consulte a la Academia por los arzobispos, obispos, cabildos y prelados siempre que estos* [...] *dispongan hacer obras de alguna entidad»*. Esta coyuntura debió motivar a los capitulares a enviar a la Corte los planos que tenía en su poder, para que fuesen los académicos quienes decidiesen cuál era el mejor.

En abril de 1782 se remitieron tres dibujos, dos de ellos los encomendados a Ochandátegui, y en julio otros dos, uno de los cuales era el de Francisco de Ugartemendía. Cabe preguntarse por la identificación los dos restantes. El archivo catedralicio conserva un total de cuatro, firmados por José Lorenzo Catalán, José Sánchez Salvador, Francisco de Ugartemendía y *«un aficionado»*, al que se ha identificado con Sánchez Salvador. Podría tratarse de los atribuidos a Sánchez Salvador, por su estilo más acorde a los gustos de la época, aunque hay que tener en cuenta que hay varios perdidos: faltan, al menos, los dos mencionados de Ochandátegui y el de un tal Soria, citado por Goñi Gaztambide.

El dibujo de Ugartemendía es el más completo de todos los conservados, al contar con alzado, planta y tres secciones, con lo que transmitía una idea más completa de la obra a ejecutar, especialmente en lo relativo a la unión de la nueva fachada con la fábrica gótica. Además, el encabezamiento *«decoración del plano precedente»*, permite suponer que complementaba a otro dibujo desaparecido. Se sabe que, a partir de la presentación del proyecto en julio de 1782, Ugartemendía, acompañado de otro arquitecto llamado Juan Ascensio de Chocorro, estuvo durante casi un año realizando varios reconocimientos de canteras, para valorar la calidad de su piedra, sus dimensiones, los posibles cortes y demás circunstancias, tal vez porque tuviese confianza en que la balanza se inclinase a su favor, bien con la elección de su idea, bien con la dirección de las obras, siguiendo el diseño de Ventura Rodríguez.

Este arquitecto guipuzcoano, natural de Tolosa, participó, entre otras obras, en la ejecución de la iglesia de Andoain (terminada en 1774), siguiendo las trazas de Francisco de Ibero, y del retablo mayor de la iglesia de San Bartolomé de Elgoibar (1790-91), según un proyecto remitido desde Roma. También fue el responsable de las trazas (1785) y posterior ejecución del retablo mayor de la parroquia de Etxalar, uno de los mejores ejemplos en Navarra del empleo de la fórmula neoclásica de altar de columnas. Su hijo fue el arquitecto Pedro Manuel de Ugartemendía (1770-1836), formado en la Academia de San Fernando, quien dominaría la arquitectura guipuzcoana del primer tercio del siglo XIX desde sus puestos de director de Caminos y arquitecto municipal de San Sebastián. En Navarra dejaría varias obras, como la iglesia de Irañeta o el antiguo trascoro de la catedral de Pamplona.

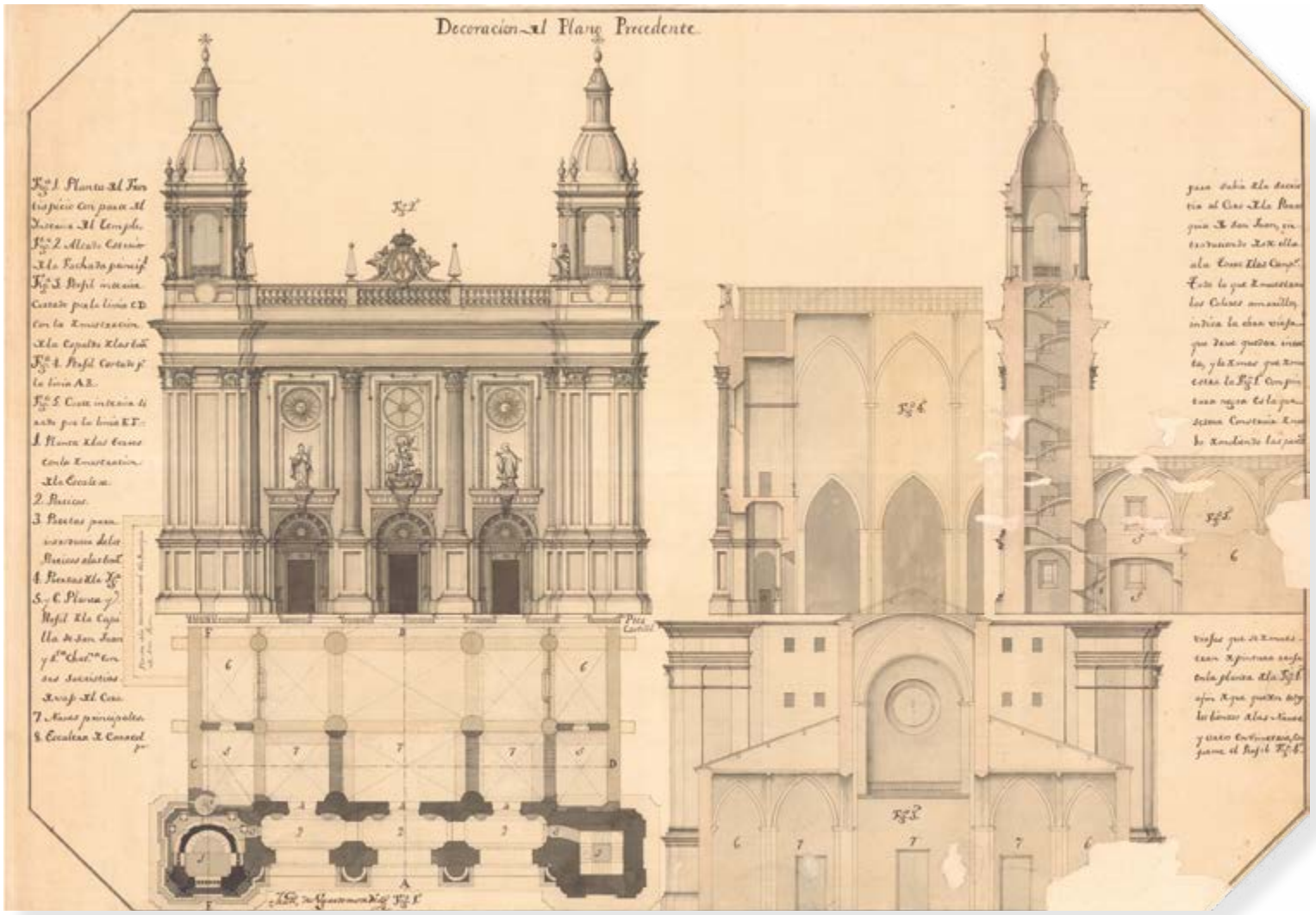
La fachada propuesta por Ugartemendía destaca por su rigurosa compartimentación, con el cuerpo principal y el coronamiento separados a través de un potente entablamento con la cornisa levemente volada. La rígida horizontalidad de este entablamento, remarcada por la balaustrada que lo remata, se contrapone al acentuado ritmo vertical proporcionado por las medias columnas del pórtico y las pilastras cajeadas que articulan los muros de las torres, dando como resultado una composición de marcado rigor geométrico. La estructura de las torres recuerda a la iglesia de San Miguel de Oñati, obra que pudo conocer, pues se levantó a partir de 1779, según un proyecto de Manuel Martín de Carrera aprobado por la Academia de San Fernando, que serviría como modelo para otras torres en territorio vasco. Como en Oñati, el tramo de campanas es ochavado, con semicolumnas de orden jónico y esculturas de bulto en los ángulos. El acceso al templo se concibe como un pórtico de orden gigante, que da paso a un estrecho espacio en el que se abren tres puertas de entrada, coronadas por una escultura y un vano circular.

Archivo Catedral de Pamplona. Dibujos, 35.

Goñi Gaztambide, J., «La fachada neoclásica de la catedral de Pamplona», *Príncipe de Viana*, núm. 118-119 (1970), pp. 5-64.

García Gainza, M. C. (dir.), *Catálogo Monumental de Navarra. V* Merindad de Pamplona*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1994.

Larumbe Martín, M., «Ventura Rodríguez y la nueva fachada de la catedral de Pamplona», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 108-109 (2009), pp. 9-52.



Estas portaditas son de medio punto casetonado con una ráfaga de rayos en el tímpano, una disposición similar a la de los retablos en boga en aquel tiempo.

Además de alzado y planta, el dibujo de Ugartemendía cuenta con tres perfiles, dando lugar a un completo proyecto gráfico, que ha ayudado a la comprensión histórica de la catedral de Pamplona. Representó el espacio ocupado por la sacristía de la parroquia de San Juan Bautista, que sobresalía hacia la plaza de San José, y el rosetón que adornaba la maltrecha fachada románica.

El valor de la portada de Ugartemendía, junto al de las otras cuatro propuestas remitidas desde Pamplona, se trató en la junta ordinaria de la Academia de San Fernando del 11 de agosto de 1782, en la que tomaron parte, entre otros, Ventura Rodríguez y Antonio Ponz. *«Habiendo visto dichos dibujos los señores profesores de Arquitectura, y enterados del buen deseo y diligencias que el expresado prior y cabildo practicaban para el acierto, dijeron que no conseguirían éste, haciendo la obra por cualquiera de los expresados dibujos, por contenerse en todos notables defectos de Arquitectura, bien que menores en el que venía firmado de Santos Ángel Ochandátegui, de quien se dijo que era un hábil constructor, capaz de efectuar la obra como se deseaba, teniendo para ella buenos dibujos».*

En las gestiones ante la Academia tuvo un papel protagonista Felipe García de Samaniego, dignidad de arcediano de Valdonsella de la catedral de Pamplona, pero residente en Madrid, donde actuaba como agente del cabildo. De suma erudición y bien relacionado en la Corte, era académico de honor de San Fernando desde 1762. Tras el dictamen negativo de la Academia, Samaniego acudió a Antonio Ponz en busca de consejo sobre cómo proceder con la fachada catedralicia. Ponz advirtió: *«por mi práctica en estos negocios, veo que el presente irá largo y vendrá a ser fastidioso a aquellos señores, si admiten o mandan hacer otros dibujos para enviarlos al examen, como los antecedentes»*. Por ello sugirió encargar la confección del proyecto a Ventura Rodríguez y la ejecución del mismo a Santos Ángel de Ochandátegui. El cabildo dejaría la elección en manos de Samaniego, quien se decantó por lo aconsejado por Ponz.

El diseño de Ugartemendía y los demás elaborados en Pamplona sucumbieron al programa de racionalidad compositiva y depuración ornamental promovido por la Academia. La serie de cinco planos conservados –si es que estos fueron los enviados–, eran inapropiados para la empresa catedralicia, unos por permanecer anclados en el decorativismo tardobarroco y otros por no haber sabido asimilar los modernos presupuestos del arte cortesano de inspiración francesa e italiana. Sería Ventura Rodríguez quien, con su proyecto, introdujese en Navarra un modelo de pureza clásica acorde con la arquitectura reformadora académica, algo que la imaginación de los maestros locales era incapaz de concebir.

[Pablo Guijarro Salvador]

PROYECTO DE FACHADA PARA LA CATEDRAL DE PAMPLONA.
Francisco de Ugartemendía, 1782. Archivo Catedral de Pamplona.

REMODELACIÓN DE LA CAPILLA DE SAN FERMÍN. DIEGO DÍAZ DEL VALLE, 1797

En 1797, coincidiendo en año con el cobro de trece retratos reales para el consistorio de verano, o salón de sesiones estivales, en la pamplonesa casa de ayuntamiento, Díaz del Valle presenta un proyecto para la reparación de daños y reforma de la Capilla de San Fermín, integrado por ocho dibujos. Era, pues, previamente conocido de la corporación municipal. Traemos a la consideración del lector la denominada *Sección Ortográfica*, como muestra del pensamiento de su autor, quien no se plantea reformas estructurales, sino una actuación severa de eliminación del profuso ornato barroco, conocido por descripciones literarias coetáneas del momento inaugural, acontecido ochenta años atrás. A lo que seguiría la sustitución por entablamentos lisos, pilastras acanaladas rematadas por capiteles corintios, balaustradas siguiendo modelos de Vanvitelli, y otros elementos romanos, tal que besantes, guirnaldas, palmas... En definitiva, una actuación adaptativa transicional, propia del barroco clasicista italiano, aprendida de la mano de Santiago Marsili.

Díaz del Valle fue hijo del pintor vitoriano Ignacio Díaz del Valle, titular de un taller de pintura establecido en Cascante, y de su segunda mujer, la cascantina Teresa Condón Falces. De hecho, Diego fue más pintor que otra cosa a lo largo de toda su vida profesional, cultivando distintas técnicas: dorado, fresco parietal, óleo sobre lienzo, sobre tabla e incluso sobre cobre (*Cristo y el Centurión*, subastado en 2016). En 1805, ya sexagenario, todavía se atribuye la actividad de *«profesor de pintura»*. Con los pinceles es un artista más bien discreto, aunque tiene el mérito de ser el único navarro pintor de caballete, activo en el último tercio del XVIII. Realizó galerías de retratos, alguna desparecida; y otras conservadas: así en la catedral de Tudela, Ayuntamiento de Borja y Casa Consistorial de Pamplona. En su formación consta la lectura de los tratadistas Vitruvio, Alberti y Carduccio. Asimismo conoció la *Iconología*, de Cesare Ripa. En la década de los ochenta colaboró mancomunadamente con Santiago Marsili, notorio retablista y escultor italiano, en algunas intervenciones de envergadura, singularmente en la remodelación del retablo mayor de la antigua colegiata de Santa María, de Borja (1782-1783); y en el retablo mayor de la parroquial de santa Eufemia, en Villafranca de Navarra, intervención escriturada en 1786. Ambas actuaciones fueron radicales en cuanto se refiere a la supresión de ornato y follaje. Muerto Marsili el 5 de julio de 1791, Valle prosiguió solo con esta modalidad de labores. Dentro de Navarra, el ámbito preferente de su actividad se desarrolló en la Merindad de Tudela, cuya capital había alcanzado la designación como sede epìscopal en 1783. Desde Cascante, Diego amplía el radio de sus trabajos en las Merindades de Sangüesa, Estella y Pamplona e incluso se extiende, como se ha visto, a puntos del País Vasco y Aragón. En septiembre de 1790 Díaz del Valle redactaba las condiciones de reforma radical del retablo mayor de San Miguel Arcángel, de Lazcano, de factura plenamente barroca –databa de 1683–, para su adaptación a las nuevas exigencias formales, *«conforme a la buena idea y gusto de ahora»*.

Las obras arquitectónicas de Díaz del Valle conforman una relación limitada. Pueden recordarse las denominadas *perspectivas*, no otra cosa que monumentos eucarísticos requeridos por la liturgia de la Semana Santa, hoy ejemplo de arquitectura efímera, entre los que destacaron los de las parroquias de Cintruénigo (1768), catedral de Tudela y la Asunción de Cascante. Debe considerarse el diseño y la correspondiente decoración de la escalera imperial del Monasterio de Fitero, datable hacia 1780. En 1794 dibujaba los planos de reforma para la Capilla de Santa Catalina, en el interior de la iglesia de San Miguel, de Corella.

Ni este proyecto de Díaz del Valle, ni los que en el mismo año de 1797 dispusieron Fernando Martínez Corcín y Juan José Armendáriz se llevaron a cabo, ya que la solución adoptada fue la presentada por Santos Ángel de Ochandátegui, un par de años más tarde, en 1799. La razón no debió ser otra que la fama del arquitecto, como hombre de confianza del difunto Ventura Rodríguez en sus obras en Navarra y, sobre todo, de don Francisco Ponz, secretario de la Real Academia de San Fernando. El hecho de contar con la confianza de esta última entidad no sólo abría puertas en los encargos artísticos, sino que constituía toda una garantía ante corporaciones locales, instituciones eclesiásticas y del propio Reino de Navarra.

[José Luis Molins Mugueta]

Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, planos y dibujos, núms, 70, 71, 73 y 74.

Fernández Gracia, R., «Diego Díaz del Valle: un pintor de Cascante en el Siglo de las Luces», *Memoria de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro 2013*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2013, pp. 170-173.

Larumbe Martín, M., *El Academicismo y la Arquitectura del siglo XIX en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990.

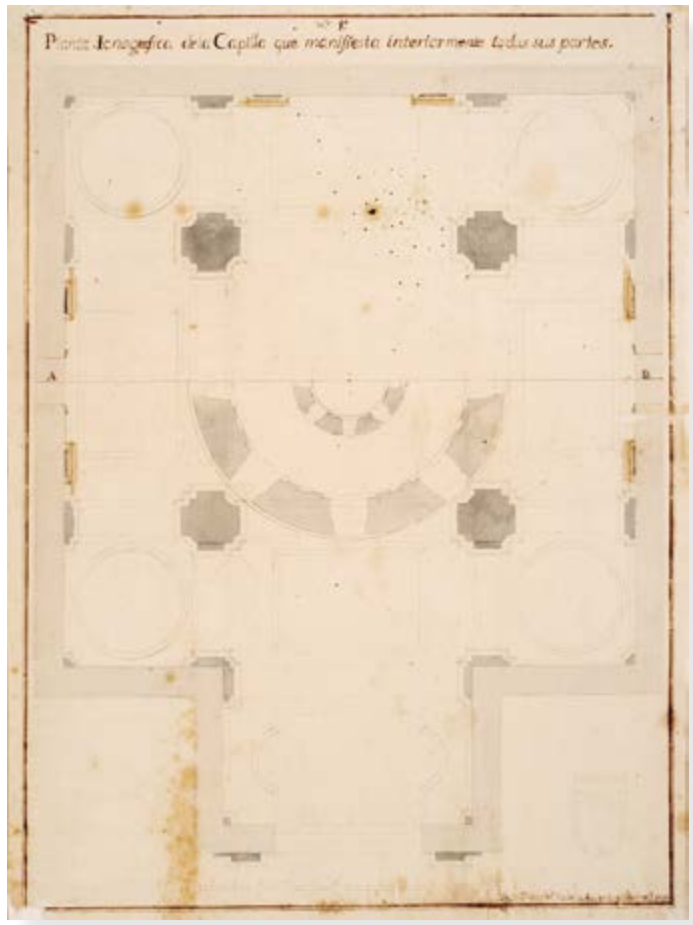
Molins Mugueta, J. L., *Capilla de San Fermín en la iglesia de San Lorenzo de Pamplona*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra-Ayuntamiento de Pamplona-CSIC, 1974.

Molins Mugueta, J. L., «Diseños para la remodelación de la capilla de San Fermín de Pamplona, por Diego Díaz del Valle», *El dibujo en el proceso creativo de las artes. Trazas y diseños navarros 1500-1800*, Pamplona, Universidad de Navarra – Fundación Fuentes-Dutor y Fundación Gondra Barandiarán, 2023, pp. 264-269.

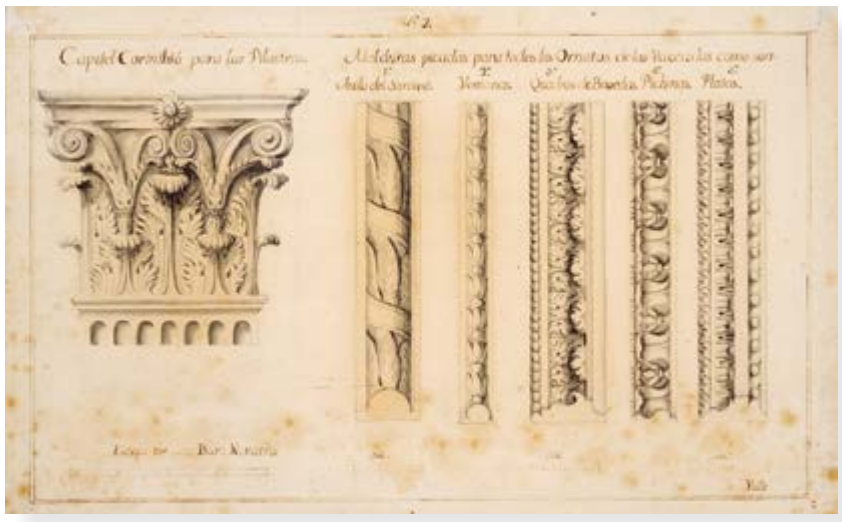
Monclova González, F. J., «Aproximación a la obra del pintor, decorador y arquitecto Diego Díaz del Valle (1740-1817)», *Revista del Centro de Estudios Merindad de Tudela*, núm. 22 (2014), pp. 59-78.



SECCIÓN INTERIOR PARA LA CAPILLA DE SAN FERMÍN.
Diego Díaz del Valle, 1797. Archivo Municipal de Pamplona.



PLANTA DE LA CAPILLA DE SAN FERMÍN.
Diego Díaz del Valle, 1797. Archivo Municipal de Pamplona.



PROYECTO DE CAPITEL Y MOLDURAS.
Diego Díaz del Valle, 1797. Archivo Municipal de Pamplona.



PALMETAS Y GUIRNALDAS DECORATIVAS.
Diego Díaz del Valle, 1797. Archivo Municipal de Pamplona.



PUERTA DE ACCESO A LA CAPILLA DE SAN FERMÍN DESDE LA NAVE DE SAN LORENZO.
Diego Díaz del Valle, 1797. Archivo Municipal de Pamplona.

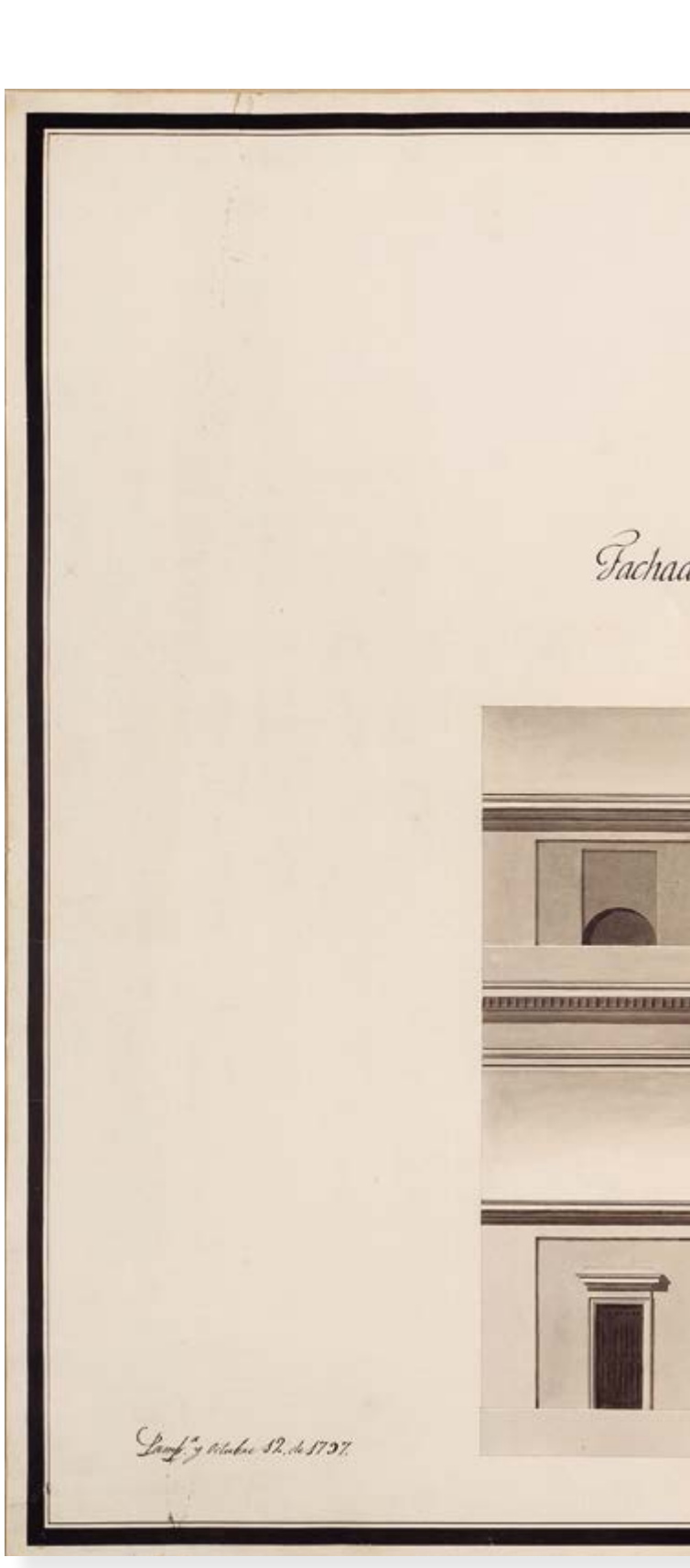


PROYECTO DE TRONO Y ALTARES PARA SAN FERMÍN.
Diego Díaz del Valle, 1797.
Archivo Municipal de Pamplona.



PROYECTO DE PUERTA PARA LA SACRISTÍA Y EL CAMARÍN.
Diego Díaz del Valle, 1797. Archivo Municipal de Pamplona.

REMODELACIÓN DE LA CAPILLA DE SAN FERMÍN. JUAN JOSÉ ARMENDÁRIZ, 1797



FACHADA DE LA CAPILLA DE SAN FERMÍN FRENTE A LA TACONERA
Juan José Armendáriz, 1797. Archivo Municipal de Pamplona.

El proyecto de Armendáriz para remodelación de la capilla de San Fermín en la iglesia de San Lorenzo, de 1797, es para María Larumbe el «*más audaz e interesante, pero también el más caro*» de entre los presentados. Téngase en cuenta, a efectos de costo, que planteaba una reforma total tanto exterior como interior del edificio. Resulta especialmente interesante el análisis externo en cuanto se refiere a la claridad de volúmenes, ya que delata de forma nítida la disposición de planta cruciforme de brazos iguales; y la posición centrada de la cúpula, que, por cierto, sigue como modelo inspirador a la del Panteón de Roma, estructuradas ésta y aquélla, por superposición de anillos de radios decrecientes en altura. Los paños de muros exteriores prescinden del uso de órdenes, sustituidos aquí por fajas lisas de escaso resalte, y acogen un combinado de ventanas rectangulares y óculos, para atender a la iluminación del interior.

Armendáriz recibió formación reglada como arquitecto en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, en la que se matriculó el 10 de octubre de 1790. Y en 1796 se le recibió como tal, tras presentar un proyecto para una Casa de la Moneda, trabajo entonces muy alabado. Durante sus años de estudio mostró un interés especial por las matemáticas. De retorno a Navarra fue designado arquitecto del obispado de Pamplona, circunstancia que determinaría su devenir profesional, ya que desde ese momento se dedicó casi exclusivamente a la arquitectura religiosa. El primer trabajo de Armendáriz de que se tiene noticia resulta ser la remodelación de la Capilla de san Fermín, datado en 1797. Puede deducirse que el fallecimiento del autor, ocurrido once años más tarde, en 1808, le sorprendió relativamente joven. No extraña que este proyecto no resultase elegido, dado su elevado coste, porque, como señala María Larumbe, lo mismo ocurrió con otros de Armendáriz, entre los que cabría citar el convento de Santa Engracia de Villava (1798), la iglesia parroquial de Irañeta (1798), la reforma de la iglesia de Arróniz (1798), el proyecto para levantar desde los cimientos la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Solchaga (1800) o la reconstrucción de paredes y edificación de nueva planta de la torre de la iglesia parroquial de Berástegui (c. 1800). Armendáriz diseñaba muy bien y con materiales de calidad, por lo que los presupuestos resultaban lógicamente más caros.

Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, planos y dibujos, núms. 76, 77 y 78.

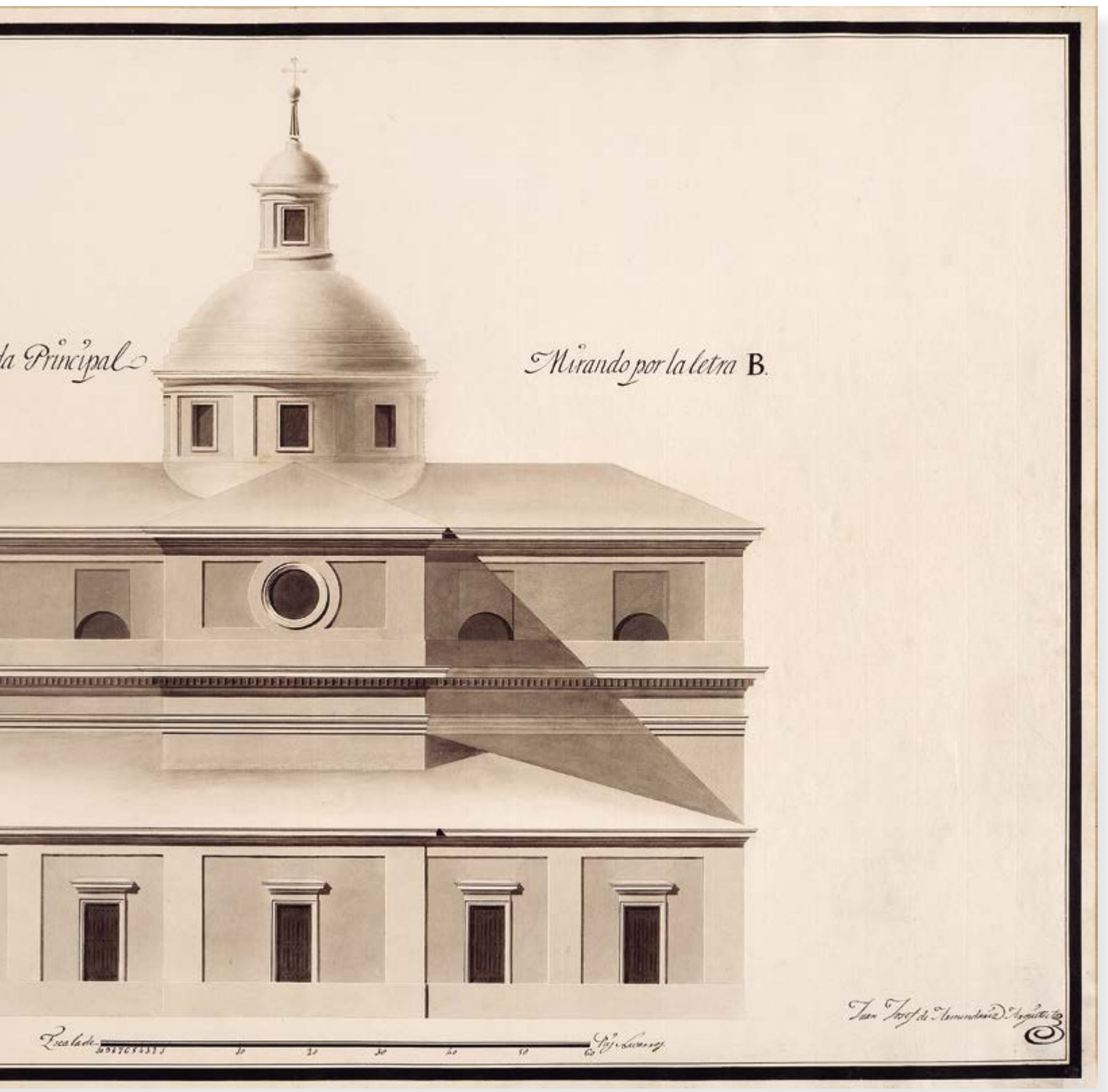
Larumbe Martín, M., *El Academicismo y la arquitectura del siglo XIX en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra-Institución Príncipe de Viana, 1990.

Larumbe Martín, M., *José Armendáriz*, en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia*. https://dbe.rah.es/biografias/53723/jose-armendariz [consulta: 08/08/2023].

Molins Mugueta, J. L., *Capilla de San Fermín en la iglesia de San Lorenzo de Pamplona*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra-Ayuntamiento de Pamplona-CSIC, 1974.

Molins Mugueta, J. L., «Diseños para la remodelación de la capilla de San Fermín de Pamplona, por Juan José Armendáriz», *El dibujo en el proceso creativo de las artes. Trazas y diseños navarros 1500-1800*, Pamplona, Universidad de Navarra – Fundación Fuentes-Dutor y Fundación Gondra Barandiarán, 2023, pp. 270-273.

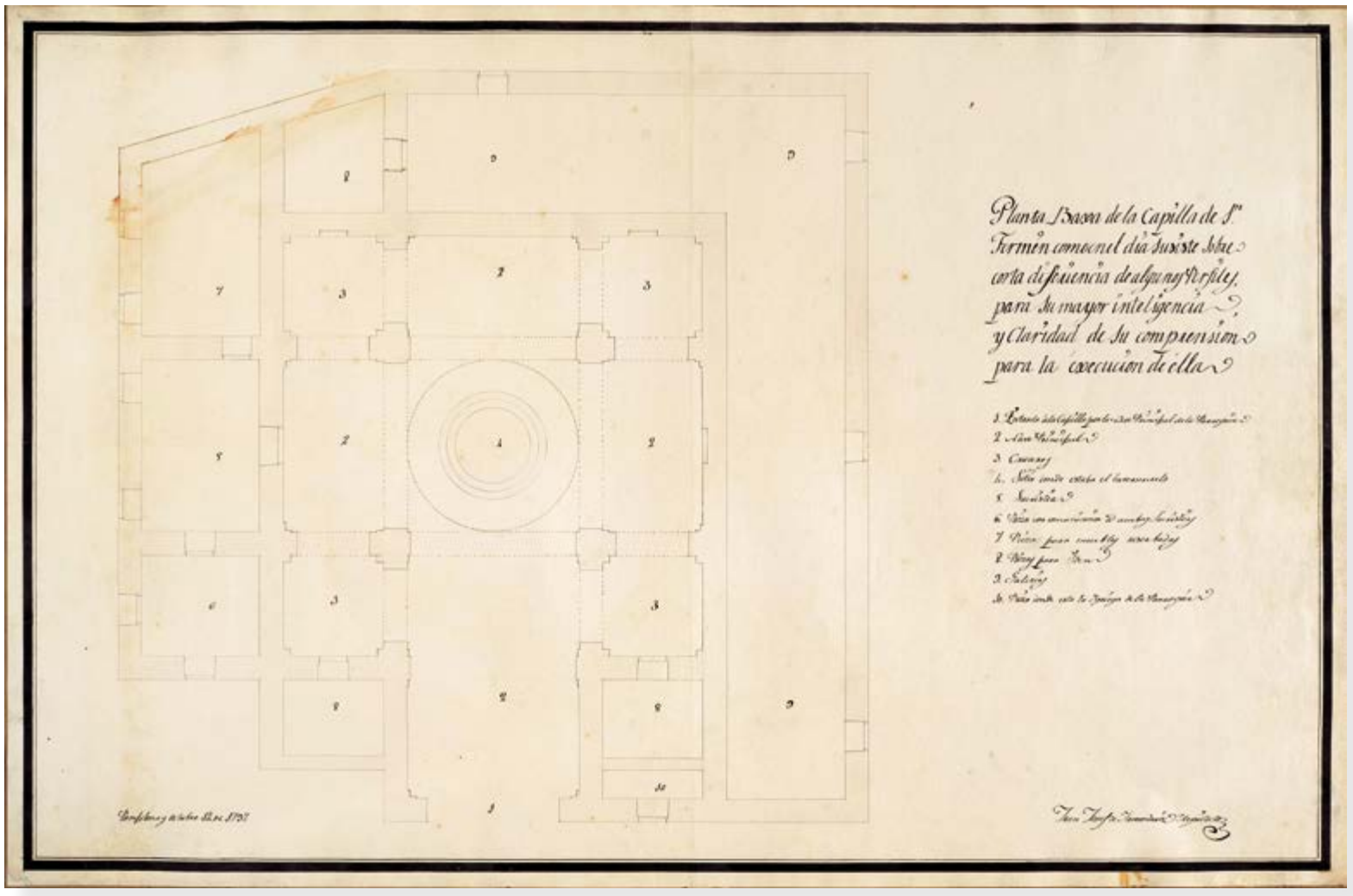
Sales Tirapu, J. L. y Alzugaray Los Arcos, T., *Catálogo del Archivo Diocesano de Pamplona. Sección Procesos*, t. 41, Pamplona, Archivo Diocesano de Pamplona, 2016; núms. 584 (pp. 177-178) y 613 (pp. 186-187) y t. 42 (2021), núms. 391 (p. 126) y 634 (p. 206).


da Principal
Mirando por la letra B.
Escala de
Juan Josef de Hermosilla Arquitecto

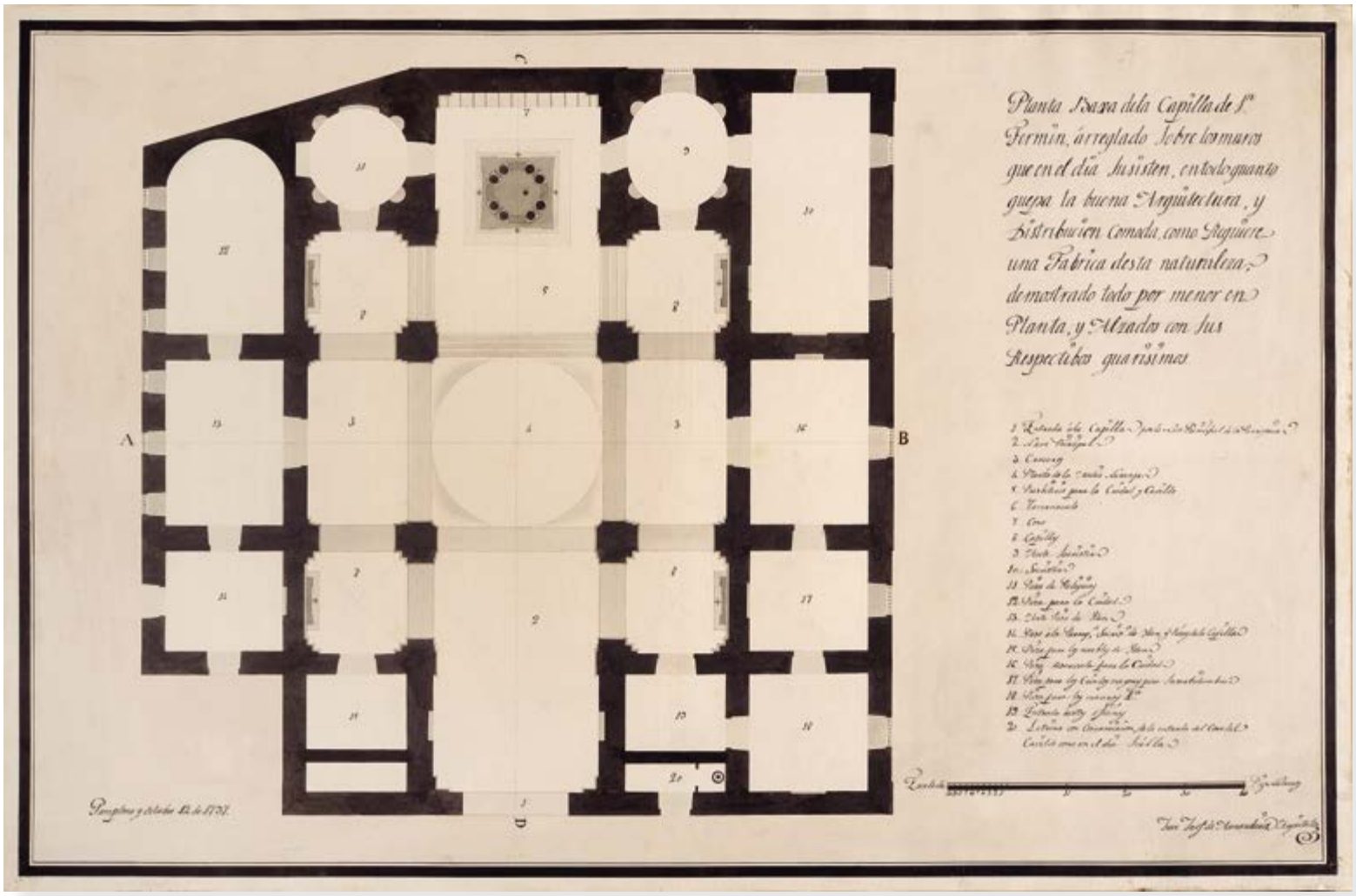
La más importante de sus obras ejecutadas es la iglesia parroquial de Ibero (1800), en la que muestra su concepción de la Arquitectura a través de su planta, la sencillez de la volumetría, los vanos semicirculares y el tratamiento del material.También intervino en la reforma de la iglesia de Etayo (1799); en el cambio de orientación de la iglesia parroquial de la Natividad de Monreal, para la que trazó un nuevo crucero y cabecera recta (1800); en la torre y pórtico de la iglesia de Obanos (1800); en San Román de Cirauqui (1800); en la torre de la iglesia de San Pedro, de Puente la Reina (1800); en la construcción del coro y obras en el presbiterio, pórtico, pavimento y lateral norte de la iglesia de Vidania (1801-1804); y en la iglesia parroquial de Unzu (1803).

En sus apenas once años de intensa trayectoria profesional, documentada como arquitecto, Armendáriz dejo una acusada impronta personal de Clasicismo en la arquitectura navarra del tránsito secular XVIII-XIX: no sólo pudo expresar en sus creaciones lo aprendido en la Academia, sino también transmitirlo de manera pedagógica y aún imponerlo, en el ejercicio de su función supervisora diocesana. Asimismo, su interés por la arquitectura le llevó a apoyar con gran entusiasmo la Escuela de Dibujo creada en Pamplona por el también arquitecto académico Juan Antonio Pagola, llamado a ser uno de los adalides del Neoclasicismo decimonónico en Navarra.

[José Luis Molins Mugueta]



PLANTA EN LA QUE SE MANIFIESTA LA DISPOSICIÓN PREVIA DE LA CAPILLA DE SAN FERMÍN EN 1797.
Juan José Armendáriz, 1797. Archivo Municipal de Pamplona.



PLANTA QUE DENOTA EL PROYECTO DE REESTRUCTURACIÓN DE LA CAPILLA DE SAN FERMÍN.
Juan José Armendáriz, 1797. Archivo Municipal de Pamplona.

REMODELACIÓN DE LA CAPILLA DE SAN FERMÍN. FERNANDO MARTÍNEZ CORCÍN, 1797

PERFIL LONGITUDINAL INTERIOR DEL PROYECTO DE RECONSTRUCCIÓN DE LA CAPILLA DE SAN FERMÍN.
Fernando Martínez Corcín, 1797. Archivo Municipal de Pamplona.

El proyecto de reconstrucción, remodelación y ornato de la Capilla de San Fermín, concebido por Fernando Martínez Corcín, presenta características significativas. A primera vista sorprende por su acusada esbeltez y estilizado verticalismo, en clara relación con la iglesia de San Fernando de Torrero, en Zaragoza. El autor propone una intervención integral, que incluye la demolición del tambor sustentante de la cúpula, todavía en pie. El texto explica la causa del colapso, acontecido a escasos ochenta años de la inauguración del templo, cuando determina que la media naranja y linterna arruinadas en 1795 «*se han de construir sin madera alguna*»: con certeza, las aguas pluviales afectaron al maderamen irreversiblemente. El nuevo tambor se plantea octogonal, con pilastras contiguas en los ángulos, y paños que acogen ventanas, rematadas en frontones, alternativamente triangulares y curvos, al modo miguelangelesco. El mismo esquema se repite al exterior, añadiendo al tambor una balaustrada, que se interrumpe ritmicamente en los ángulos para ofrecer flameros sobre pedestales, diseño, que a su escala, se repite en la linterna.

La primera mención documental de Fernando Martínez Corcín en Pamplona se remonta a octubre de 1767, cuando presentó proyecto para el retablo de la nueva capilla de la Virgen del Camino, en la iglesia pamplonesa de san Saturnino; idea que no resultaría ganadora. Su trayectoria profesional aparece vinculada a la construcción del Canal Imperial de Aragón, empresa a la que sirvió como arquitecto facultativo. Figura como cofirmante de los planos del proyecto de 1778-81, también como autor de la memoria sobre el estado de las obras, en 1784; y de los planos de cubicación del Canal, en 1808. La iglesia de san Fernando de Torrero es ejemplo destacado de la arquitectura religiosa neoclásica en Aragón. Se construyó cumpliendo una iniciativa de Pignatelli, para atender como parroquia a las familias de quienes trabajaban en la construcción del Canal. Con alguna ligereza se viene atribuyendo su autoría al arquitecto zaragozano Tiburcio del Caso (1769-1846), cuando mayores posibilidades apuntan claramente a Martínez Corcín. En efecto, mientras Caso estudiaba Matemáticas en la correspondiente Escuela de la Real Sociedad Económica Aragonesa (1788-1792) y Dibujo y Arquitectura en la Academia de Bellas Artes de San Luis (se tituló como arquitecto en 1807), trabajaba como delineante del Canal Imperial a las órdenes del director facultativo, Fernando Martínez Corcín. De hecho, en 1796 Caso fue nombrado aparejador de la construcción de San Fernando de Torrero. Bien es verdad que la Biblioteca Nacional conserva un plano con su firma autógrafa, visado en 5 de abril del mismo por el Conde de Sástago, que representa el perfil la fachada. En la francesada, los ocupantes utilizaron la iglesia como cocina y aprovecharon la madera de sus elementos arquitectónicos como combustible. Casi en ruinas, fue convertida en establo para la caballería. Hubo de reconstruirse a partir de 1813. A presente, bien se puede atribuir el proyecto de construcción inicial a Martínez Corcín y la dirección de obra (1796-1797) a Tiburcio del Caso, incluida la autoría de la traza del pórtico tetrástilo, como normal fin de la obra. A su cargo correría también la reconstrucción acometida a partir de 1813, para susbsanar los desastres de la guerra.

En la Ribera de Navarra Martínez Corcín desarrolló diversas actividades relacionadas con la ingeniería hidráulica y viaria, circunstancia que le asemeja a Santos Ángel de Ochandátegui. En 1791 trazó un mapa que representaba el regadío de Arguedas, los caminos y el parcelario de la zona. En 1796 dibujó un mapa general del río Aragón, con las obras de regadío existentes o previstas en los términos de Valtierra, Arguedas y Tudela. José María Torres Pérez ha dado cumplida noticia del proyecto de cementerio para Tudela, ideado por Martínez Corcín en 1805, que fue básico para su construcción efectiva entre 1833 y 1834, con mínimas modificaciones, a la baja en tamaño y bajo firmas de otros maestros. Durante el bienio 1797-1798 dirigió las obras de consolidación de las torres de San Miguel de Corella, llevada a cabo por Juan José Arigita. En 1799 proyectaba reformas para la iglesia y torre de Arróniz. Poco después, ya a principios del siglo, con Miguel de Hermosilla hizo los planos para la capilla de San Francisco Javier en la parroquial de Santa Eufemia, de Villafranca. También en 1804 presentó una traza para la torre parroquial de Dicastillo al igual que hizo Juan José Armendáriz. Como dato curioso puede citarse que el Museo del Prado conserva un dibujo de la fachada de la Real Iglesia Colegial de San Miguel, de Alfaro, fechado y firmado por Martínez Corcín en 1777.

[José Luis Molins Mugueta]

Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, planos y dibujos, núms. 81, 82 y 83.

Casas Gómez, A. de las y Vázquez de La Cueva, A., *El Canal Imperial de Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1999.

Labeaga Mendiola, J. C., «Martínez Corcín, Fernando», *Gran Enciclopedia Navarra*, t. VII, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1990, p. 241.

Molins Mugueta, J. L. y Fernández Gracia, R., «La Capilla de Nuestra Señora del Camino», *La Virgen del Camino de Pamplona*, Pamplona, Mutua de Seguros de Pamplona, 1987, pp. 83-85.

Molins Mugueta, J. L., «Diseños para la remodelación de la capilla de San Fermín de Pamplona, por Fernando Martínez Corcín», *El dibujo en el proceso creativo de las artes. Trazas y diseños navarros 1500-1800*, Pamplona, Universidad de Navarra – Fundación Fuentes-Dutor y Fundación Gondra Barandiarán, 2023, pp. 274-277.

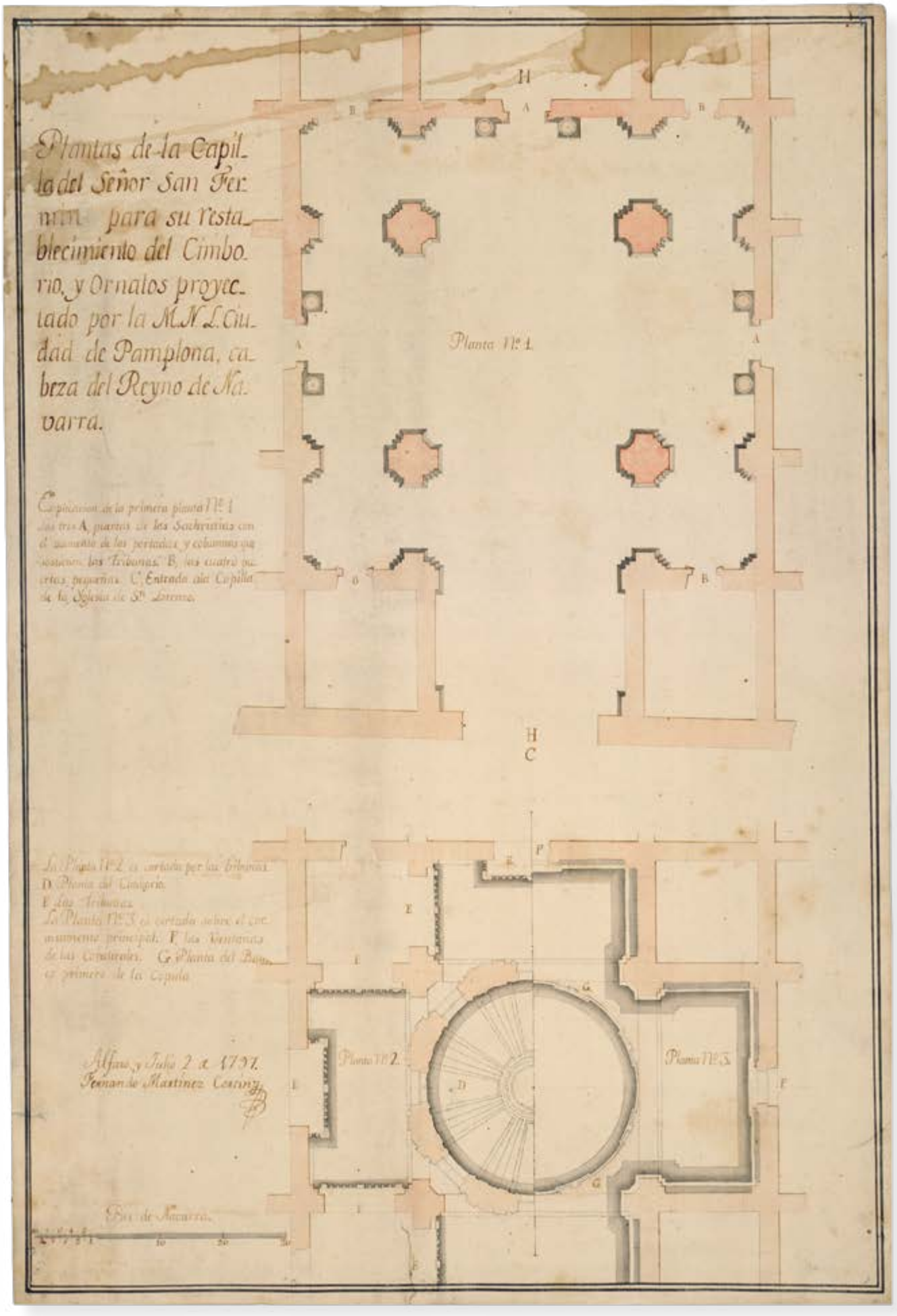
Vidal, J., *Goya y el Canal Imperial de Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2017.

Perfil ò corte interior que demuestra el ornato proyectado por la Ciudad en su Capilla del Glorioso San Fermin.

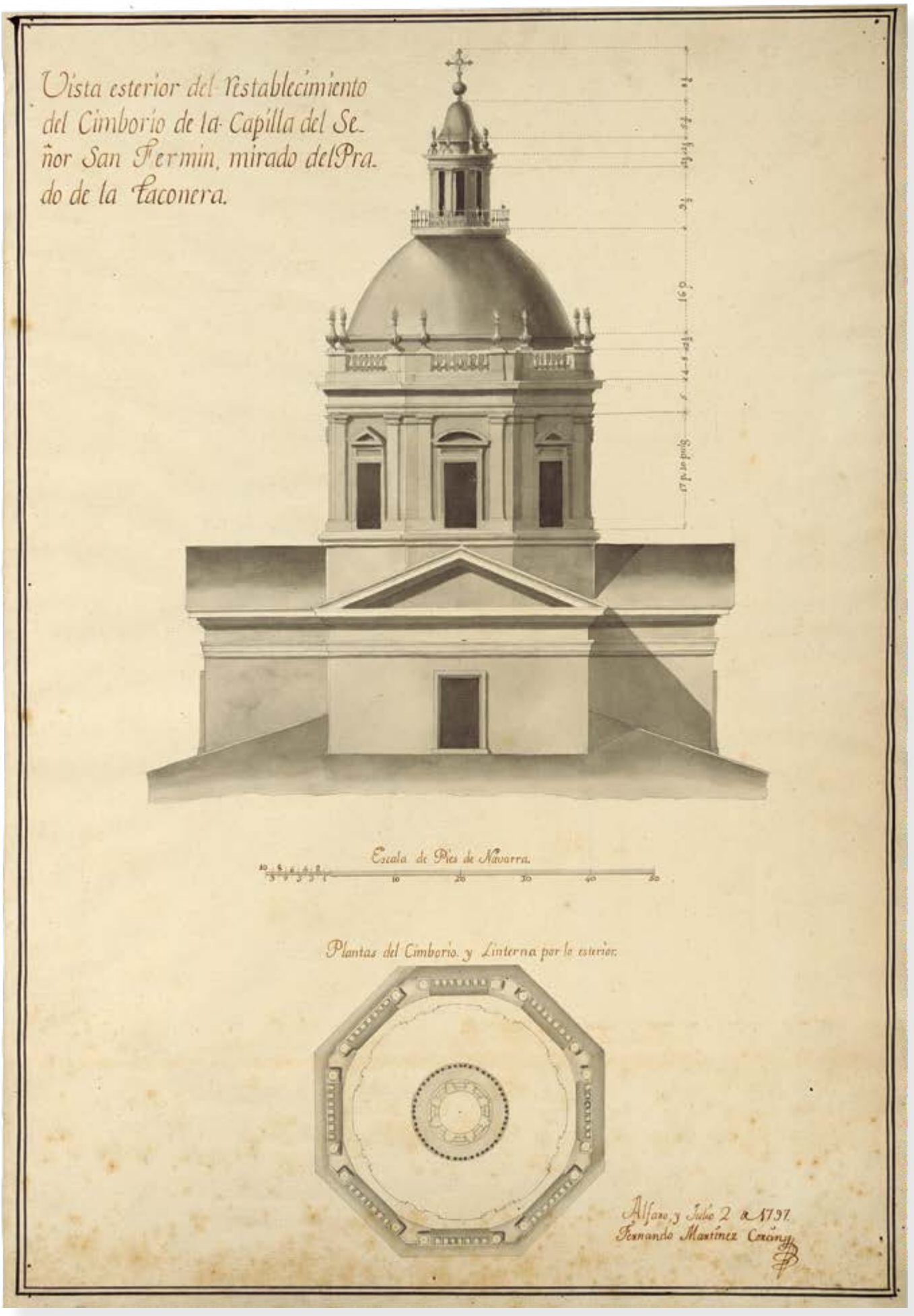


Perfil cortado por H, H, que demuestra el ornato interior de la Capilla, media naranja, y linterna, que se han de construir sin madera alguna. La altura total de este Edificio asta la Cruz inclusive es 154 pies 2 pul.s
El adorno Arquitectonico es Romano, sencillo, y magestuoso bien egecutado.

Alsasua y Julio 2 de 1797.
Fernando Martinez Cozcoy



CAPILLA DE SAN FERMÍN. PLANTAS PARA EL PROYECTO DE RECONSTRUCCIÓN Y ORNATO.
Fernando Martínez Corcín. Alfaro, 1797. Archivo Municipal de Pamplona.



PROYECTO RESTAURACIÓN CÚPULA Y LINTERNA PARA CAPILLA DE SAN FERMÍN.
Fernando Martínez Corcín, 1797.
Archivo Municipal de Pamplona.

PARROQUIA DE IRAÑETA. JOSÉ ARMENDÁRIZ, 1798



PROYECTO PARA LA IGLESIA PARROQUIAL DE IRAÑETA.
José de Armendáriz, 1798. Dibujo 1, «Planta baja [y sección] de la iglesia parroquial del lugar de Irañeta». Archivo Catedral de Pamplona.

A finales del siglo XVIII la iglesia de San Juan Bautista de Irañeta, un pequeño pueblo al noroeste de Pamplona, estaba en pésimo estado, porque se había quedado pequeña para acoger a los fieles de la localidad, que en aquel tiempo rondaría los trescientos vecinos.

Se planteaban dos opciones, restaurar el edificio o construir uno nuevo. Se decidió esto último, entre otros motivos, porque la disponibilidad de suelo colindante permitía ampliar el nuevo templo.

El obispado de Pamplona, como era preceptivo, contaba con un arquitecto al que competía supervisar las obras emprendidas en la diócesis. Por este motivo el párroco de Irañeta solicitó su asesoramiento para levantar un edificio sólido a tono con los gustos estéticos de aquel momento. De esta manera, el desembolso que se exigía al vecindario quedaría compensado con el disfrute de un templo moderno y capaz, que hiciera olvidar la estrechez y vetustez del precedente, y, si fuera posible, que fuera motivo de admiración en las poblaciones vecinas.

LA ACADEMIA, IMPULSORA DEL NEOCLASICISMO

La Real Academia de San Fernando, creada por Fernando VI en 1752, tenía como objetivo la protección y difusión de las «tres nobles artes», la pintura, escultura y arquitectura, las cuales deberían ceñirse al neoclasicismo que imperaban en Europa desde mediados de siglo.

El control estético lo ejercía eficazmente mediante los arquitectos que salían de sus aulas embebidos en el neoclasicismo. A ellos competía exclusivamente la dirección de las obras, tal y como exigían los Estatutos publicados en 1767:

«*Que todos los que hayan de ejercer esta profesión, de hoy en adelante, no puedan hacerlo, ni ser habilitados por Tribunal alguno, sin que se presenten primero a ser examinados por la Academia y obtengan su aprobación, que concederá a todos los que hallare hábiles*».

De esta manera se impuso en España la estética oficial –se ha llegado a calificar de «arte estatal»– cuyos límites irían aproximadamente desde 1750 hasta 1833, fecha de la muerte de Fernando VII.

José de Armendáriz, nacido en Mués, en la merindad de Estella, se había desplazado a Madrid para estudiar en la Academia durante seis años, desde 1790 hasta 1796, precisamente cuando por esos años Juan de Villanueva emprendía la construcción

Archivo Catedral de Pamplona. Dibujos, núm. 19, Proyecto para la iglesia parroquial de Irañeta, por José de Armendáriz, 1798.

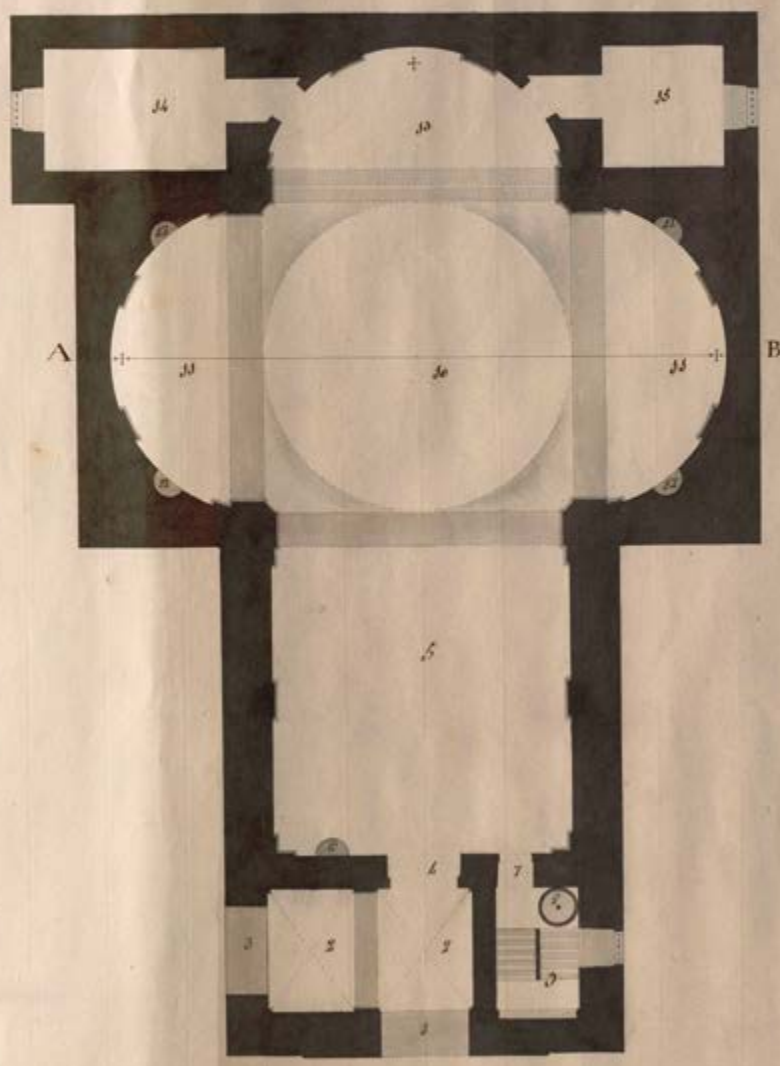
García Gaínza, M. C. (dir.), *Catálogo Monumental de Navarra*, t. V/2, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1996.

Larumbe Martín, M., *El academicismo y la arquitectura del siglo XIX en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990.

Navascués Palacio, P.; Pérez Reyes, C. y Arias de Cosío, A. M., *Historia del Arte Hispánico V. Del neoclasicismo al modernismo*, Madrid, Alhambra 1979.

anta

Planta Basca dela Yglesia Parroquial del Lugar de Yrañeta



Esplicacion dela Planta

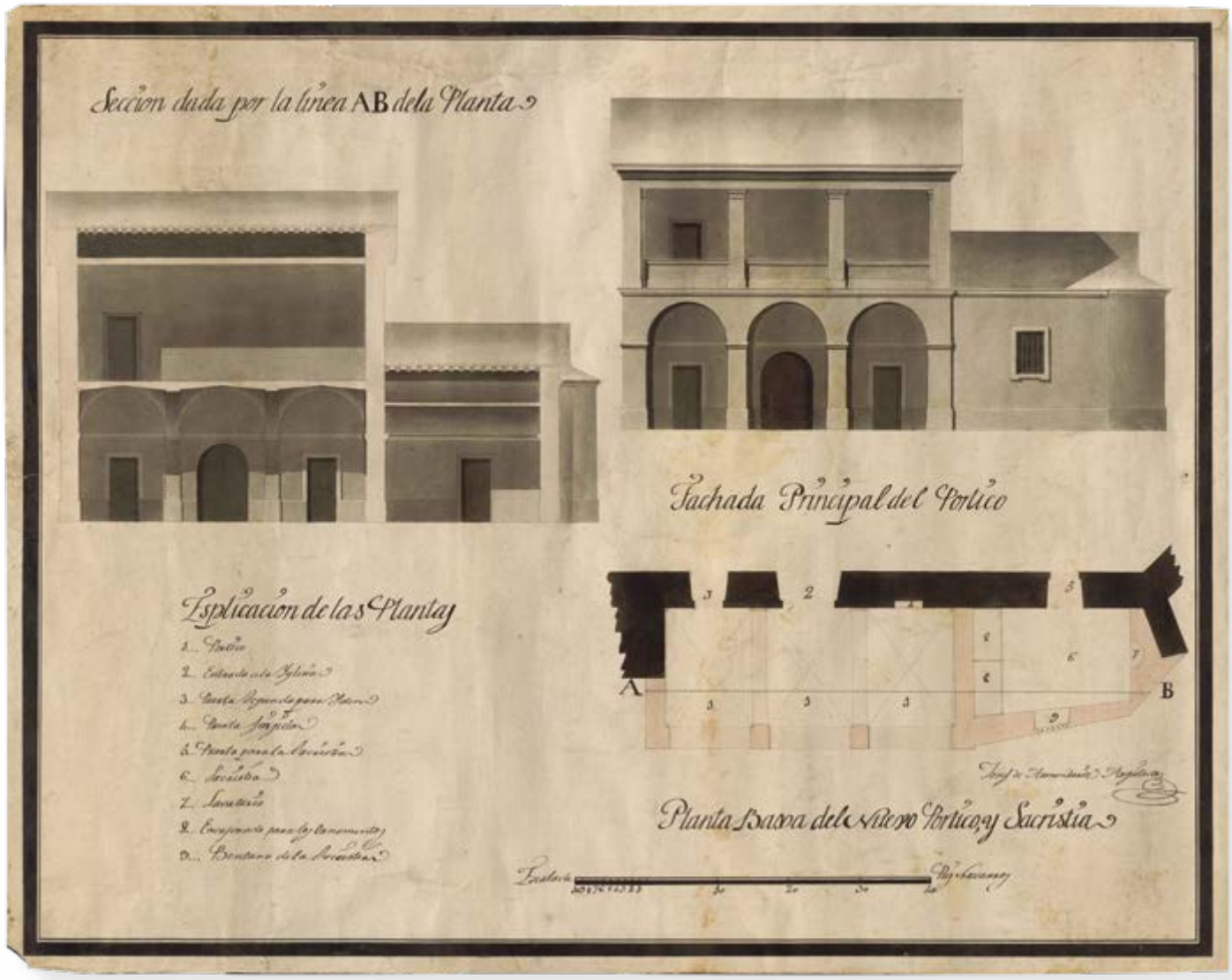
1. Entrada al Portico
2. Portico
3. Paso al Cementerio
4. Entrada dela Yglesia
5. Nave Principal
6. Agua mendita
7. Planta para el Coro
8. Pila Bautismal
9. Escalera para subir al Coro
10. Planta de la media naranja
11. Crucero
12. Confesonarios
13. Sacristia
14. Secretaria
15. Pieza para los muertos dela Parroquia

Firma del Arquitecto

Pies de vara



PROYECTO PARA LA IGLESIA PARROQUIAL DE IRAÑETA. José de Armendáriz, 1798. Dibujo 2, «Fachada principal». Archivo Catedral de Pamplona.



PROYECTO PARA LA IGLESIA PARROQUIAL DE IRAÑETA.
José de Armendáriz, 1798. Dibujo 2, «Fachada principal del pórtico». Archivo Catedral de Pamplona.

de un soberbio edificio destinado a Real Gabinete de Historia Natural –una misión acorde con el espíritu cientificista de la época– y que hoy es el Museo del Prado.

UN TEMPLO NEOCLÁSICO PARA IRAÑETA

Armendáriz, al año siguiente de acabar sus estudios en Madrid, fue nombrado responsable de obras del obispado de Pamplona. Entre los primeros encargos que recibió estaba el de Irañeta, cuyo proyecto entregó el 3 de agosto de 1798 y que era rotundamente neoclásico. De él se conservan tres planos.

El primero de ellos proyecta la planta del edificio, que aparece definido por la simetría marcada por un eje central –de 25 metros– que parte del pórtico y a lo largo de nave única llega al ábside. El dibujo incluye también el alzado, en el que destaca el crucero cubierto por una bóveda gallonada de nueve metros de diámetro, sin tambor ni linterna, que enlaza con los dos cuartos de esfera del final del transepto y con el del presbiterio. En cuanto a los muros, estos se muestran limpios de cualquier ornamentación, aunque se animan con pilastras y con la doble cornisa que recorre el templo.

El siguiente dibujo plantea la fachada, también marcada por un eje vertical en el que se alinean la puerta de acceso, sobria, con arco de medio punto; un óculo que marca el segundo paño de la fachada; y un pequeño campanario cubierto por media naranja.

El tercer dibujo presenta el «nuevo pórtico», en el que la planta baja se define mediante arcos de medio punto y la primera se sustenta con pilastras. El edificio proyectado era rotundamente neoclásico.

La obra tenía un coste muy elevado, de manera especial para una pequeña población como Irañeta, ya que ascendía a 20 000 pesos, y no se veía la manera de reducirlo porque el arquitecto había presentado un programa de trabajo minucioso y realista del que ya había descontado el precio de la piedra, los ladrillos y el maderaje que se aprovecharían del viejo templo.

Pasaban los años y las obras no comenzaban, probablemente porque no había dinero suficiente y, por otra parte, por la muerte de Armendáriz en 1804, cuando no había cumplido cuarenta años. A todo ello se ha de añadir que cuatro años más tarde estalló la guerra de la Independencia. Cabe pensar que, por lo menos, estos tres factores convirtieron el proyecto de un templo nuevo para Irañeta redactado por Armendáriz en un proyecto «soñado».

[Javier Itúrbide]

FACHADA PARA LA PARROQUIA DE SANTA MARÍA DE ALLO. PEDRO NOLASCO VENTURA, 1805

Las últimas décadas del siglo XVIII y los principios del XIX fueron años de gran actividad en la arquitectura religiosa de Navarra. Se continuó la fiebre constructiva de la anterior época barroca, pero impregnando las nuevas obras del espíritu neoclásico que difundía la Real Academia de San Fernando.

Se levantaron iglesias de nueva planta, se reconstruyeron parcialmente los antiguos templos y también se trazaron torres y portadas de enorme interés. El obispo de Pamplona, Lorenzo Igual de Soria, fomentó estas obras en su diócesis, recomendando que fuesen realizadas por arquitectos académicos.

La iglesia parroquial de la villa de Allo se encontraba durante este periodo en estado de ruina por lo que hubo proceder a su demolición, abordándose poco después su reconstrucción bajo el proyecto de Pedro Nolasco Ventura, arquitecto formado y titulado en la Academia, que trazó en 1805 una iglesia de una nave con columnas jónicas arrimadas al muro, a modo de salón clásico, de la que no conocemos el proyecto original. Su construcción se retrasó mucho, concluyéndose en 1821 con una cierta tosquedad por los problemas bélicos de esos años.

Sin embargo, se ha conservado el diseño de la fachada principal a los pies del templo, firmado por el mismo Ventura en la que los principios académicos y el lenguaje arquitectónico utilizado nos remiten claramente a la Academia.

Se trata de una magnífica composición en la que se van superponiendo en el eje diferentes cuerpos muy definidos, respetando con rigor el principio de simetría. Elevado sobre unos peldaños se alza un pórtico «*in antis*» de columnas jónicas, cuidadosamente trazadas con su basa, fuste liso y capitel de volutas, que mantienen un correcto entablamento de platabandas, friso liso y cornisa volada, base del potente frontón triangular, resaltado sobre un muro liso del ático.

Sobre este cuerpo bajo perfectamente definido se levanta otro de menor anchura que presenta como único tema un hueco semicircular ciego, abierto a arista viva sobre el paramento. El cuerpo alto o cuerpo de campanas se concibe en forma de *tholo* clásico elevado sobre unos peldaños: un anillo de columnas jónicas con su entablamento sobre el que apoya la cúpula y una linterna también circular. Destaca esta fachada sobre el volumen desnudo del cuerpo de la iglesia que tiene detrás.

Es una impecable propuesta académica con la torre en el eje sobre el pórtico. Un diseño rigurosamente simétrico y de volúmenes puros sin ninguna concesión al ornato. La geometría es esencial en la nueva estética del neoclasicismo: cubos, esferas y prismas, que generan fuertes contrastes de luz y sombra.

El lenguaje utilizado es clásico, los órdenes y en concreto las columnas exentas, tan elogiadas en el Neoclasicismo, que imponen un sistema de proporciones que conecta cada una de las partes del conjunto.

La sobriedad y adopción de formas simples en esta obra y otros proyectos de este arquitecto, desarrollados en Navarra, evidencian una gran influencia de Silvestre Pérez, su profesor de arquitectura en la Academia, quien, a su vuelta de Roma en 1794, manifestó una nueva forma de concebir la arquitectura muy próxima a la línea francesa, que transmitió a sus discípulos entre los que estaban Ventura y Ugartemendía.

Este proyecto de la fachada principal no llega a construirse y muchos años más tarde el arquitecto Tomás Íñigo ejecuta en 1928 un pórtico clasicista a los pies del templo. Sin duda alguna, la crisis provocada por las sucesivas guerras de la Convención y de la Independencia, interrumpieron o quedaron en el papel muchas construcciones tanto religiosas como civiles, entre ellas fachada de la iglesia de Santa Maria de Allo.

[María Larumbe Martín]

Archivo Parroquial de Allo. Proyecto para la fachada de la iglesia parroquial de Allo, por Pedro Nolasco Ventura, 1805, actualmente no localizado.

Archivo Parroquial de Allo, Libro de Cuentas de fábrica (1805-1829).

Cenicacelaya, J. y Saloña, I., *Arquitectura Neoclásica en el País Vasco*, 1990, pp. 302-303.

García Gainza, C.; Heredia Moreno, M. C. y Orbe, M., *Catálogo Monumental de Navarra*, tomo II, Merindad de Estella I, 1982, pp. 109-110.



PROYECTO PARA LA FACHADA DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE ALLO.
Pedro Nolasco Ventura, 1805. Archivo Parroquial de Allo.

CHAPITEL DE LA TORRE PARROQUIAL DE SANTA EUFEMIA DE VILLAFRANCA.
Lo que la guerra se llevó.
1839-1846

La torre barroca de Villafranca fue construida en dos fases entre 1694 y 1705. La primera de ellas, correspondiente a la base y dos primeros tramos cuadrangulares, corrió a cargo de Pedro Aguirre. La segunda fase, desarrollada tras una pausa de varios años, se encargó a José Ezquerra. Este maestro de obras proyectó, al igual que lo hizo años antes en la colegiata de Tudela, dos cuerpos más: uno cuadrado para albergar las campanas y otro ochavado para las del reloj. Remataba el conjunto un chapitel tronco-piramidal de planta octogonal construido con madera emplomada y embellecido por una bola dorada, veleta y cruz.

El 25 de noviembre de 1834, el general Tomás Zumalacárregui llegó a Villafranca con sus tropas. Pretendía acabar con los milicianos liberales que días antes habían construido un parapeto defensivo en la torre parroquial de la villa. Los carlistas lograron acceder al templo el 28 de noviembre e incendiaron «con gran porción de combustibles y resinas» la base del campanario. Buscaban con ello asfixiar a los urbanos atrincherados en él. Sin embargo, el fuego se propagó por toda la torre: «*quedando toda ella limpia como un horno*». Aunque el chapitel se fundió, junto con las campanas y el reloj, el resto del templo parroquial no sufrió el mismo destino. La continua llovizna de aquel día lo impidió.

Por el Real Decreto del 10 de diciembre de 1834, la reina regente María Cristina ordenó que el Estado reparase a su costa la iglesia y que se erigiera en ella «*un monumento que trasmita a la posteridad más remota el valor y lealtad*» de los milicianos. Los daños se calcularon en cerca de 2100 ducados. Sin embargo, tanto la reparación de la torre como el monumento quedaron en una ensoñación de un estado liberal en construcción. Las distintas crisis políticas sucedidas durante la regencia, así como el recrudecimiento de la Primera Guerra Carlista (1833-1840), no permitieron la reconstrucción de la torre por parte de la Secretaría de Gracia y Justicia.

Fue el patronato de la parroquia el que tuvo que hacer frente a los gastos de reparación. En 1837, ante los cortos medios que disponía, decidió rehabilitar el antiguo reloj por 300 duros. Dos años después se retomaba la idea de devolver a la torre su aspecto primitivo. El patronato encargó a Silvestre Labarta, albañil de Arguedas, que presentase dos diseños para rematar la torre parroquial que debía estar todavía sin terminar. La primera propuesta (núms. 1 y 2) consistía en un tejado sencillo a ocho aguas construido con madera de pino, tejas y yeso. El presupuesto era de 400 duros pagaderos en tres plazos. La segunda propuesta (núms. 3 y 4) obligaba al patronato a construir un chapitel de hojalata con armazón de madera de pino. El coste total ascendía a 600 duros, un precio que ni el patronato ni el ayuntamiento podían costear. Por eso se eligió la primera propuesta.

La situación de las arcas de la iglesia ya no era tan boyante como en los siglos anteriores. El Real Decreto de 29 de julio de 1837 suprimió la contribución de los diezmos y primicias. La *Ley de Culto y Clero* de 1840 declaraba que eran los poderes públicos los que debían hacer cargo del coste de las fábricas. El ayuntamiento constitucional, por su parte, tampoco estaba pasando por su mejor momento: a causa de las contribuciones de la guerra, la deuda municipal ascendió en pocos años al 305%.

En 1846, Mariano Lorea retomó la idea de construir un chapitel. El armazón sería de madera de pino y se apoyaría en las ocho paredes de la torre. En el centro de ella, a modo de cruz, dos vigas sostendrían el peso de la maza vertical que constituiría el armazón del chapitel y la pirámide, esta vez forrados en cinc «*metal de mucha duración*». El conjunto medía 14 pies navarros, unos cuatro metros de altura. Y el coste ascendía a 1866 reales fuertes.

El ayuntamiento, que en 1847 tuvo que dedicar los 50 ducados anuales de las fiestas patronales para la compra de albas y la reparación de la ruina del atrio de la iglesia, no pudo seguir con el proyecto. De tal manera que Villafranca quedó sin el chapitel que la guerra se llevó.

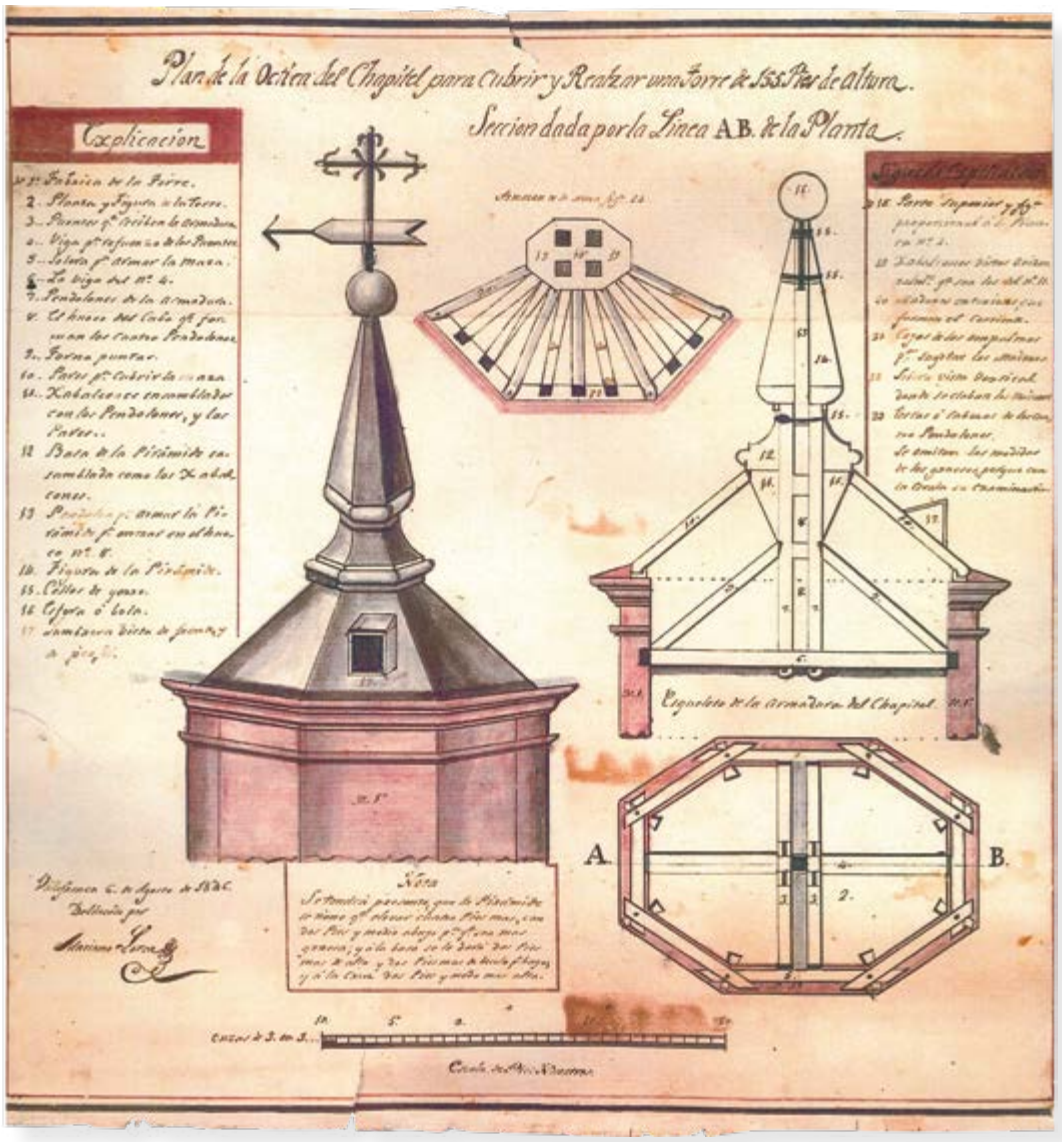
[Daniel Ochoa Rudi]

Archivo Diocesano de Pamplona. Archivo Parroquial de Villafranca, caja 37/14. Proyectos para la cubierta de la torre parroquial de Villafranca, por Silvestre Labarta, 1839.

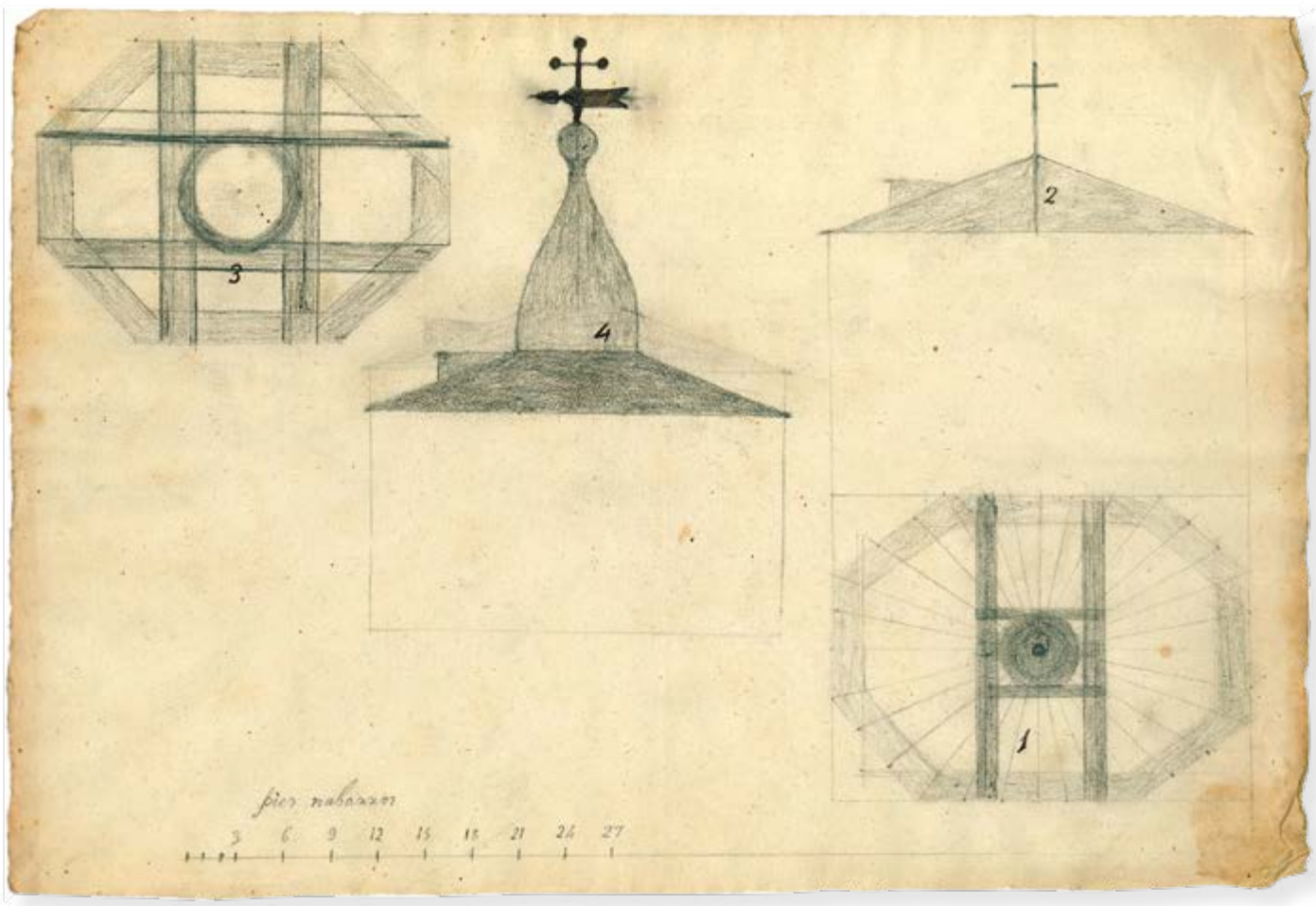
Archivo Municipal de Villafranca. Proyecto para chapitel de la torre parroquial del Villafranca, por Mariano Lorea, 1846. Copia de un original en colección particular.

Azanza López, J., *Arquitectura y religiosidad barrocas en Villafranca (Navarra)*, Pamplona, 1999.

Martínez San Celedonio, F., *Historia documentada de Villafranca de Navarra*, Calahorra, 1983.



PROYECTO PARA CHAPITEL DE LA TORRE PARROQUIAL DEL VILLAFRANCA.
Mariano Lorea, 1846.
Colección particular.
Copia extraída del Archivo Municipal de Villafranca.



PROYECTOS PARA LA CUBIERTA DE LA TORRE PARROQUIAL DE VILLAFRANCA.
Silvestre Labarta, 1839.
Archivo Diocesano de Pamplona.

TORRE Y REFORMA DE LA FACHADA DE LA PARROQUIA DE SAN LORENZO DE PAMPLONA. MARTÍN DE SARACÍBAR, 1866

Antes de comentar la figura que se presenta o al autor que la realizó, resulta oportuno comentar, aunque brevemente, los múltiples avatares sufridos por la iglesia de San Lorenzo a lo largo del siglo XIX, entre los que destaca el progresivo deterioro de la fábrica medieval a lo largo de los siglos hasta tal punto que, a comienzos de la citada década, se dudaba de su seguridad por lo que se decidió acometer el derribo parcial del templo y su reedificación, obras que se prolongaron entre 1805 y 1810. Pocos años después, en 1823, durante el asedio a Pamplona de las tropas absolutistas se declaró un incendio que afectó a la cubierta que fue reparada en su totalidad.

Pero las desgracias parecían cebarse en la parroquia, dado que, en 1841, se produjo el bombardeo del general O'Donnell, con lo que resultó seriamente dañada la antigua torre medieval por lo que hubo que rebajar su altura en algo más de un tercio. En 1897, Florencio Ansoleaga, arquitecto diocesano, realizó los planos de la nueva fachada y las condiciones de su construcción. La antigua torre fue derribada en 1901, así como la bella portada barroca del siglo XVIII, y en su lugar se construyó la actual fachada.

Este breve resumen nos lleva al comentario de un proyecto, realizado por M. Saracíbar, de la torre y reforma de la fachada de la iglesia que no se realizó. El arquitecto, Martín Saracíbar Lafuente (Vitoria 1804-1891), diplomado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en 1829, comenzó su actividad en Vitoria con importantes encargos como el edificio de la Diputación de Álava y, en su calidad de arquitecto municipal, ayudó a configurar la modernidad de la ciudad. Curiosamente, en 1856, trabaja en el proyecto de la Plaza Nueva de Tafalla, lugar en el que realizó, además, otras reformas urbanas como la regulación del entorno de la iglesia de Santa María (1856), el proyecto para el Cementerio o el de un Teatro aprovechando los muros de la antigua iglesia de los Capuchinos (1861).

Más tarde, ejerció en Valladolid como arquitecto municipal, realizó la ampliación del puente de Vadillos (1860) o el proyecto para la reforma urbana de la zona sur de la ciudad (1863) entre otras obras y, de nuevo, volvió a trabajar en Navarra, concretamente en Pamplona, diseñando las cubiertas de la Plaza del Mercado (1865), el proyecto y condiciones para el Matadero (1865), la reparación de la torre de San Cernin, parcialmente destruida por un rayo, así como numerosos encargos de arquitectura privada en la ciudad, diseñando fachadas que perdían la rigidez y sobriedad propias de principios del siglo.

Tuvo una intensa actividad profesional desarrollada durante casi 50 años, y su estilo fue evolucionando al compás de los cambios que se venían realizando en el resto del país. Su huella ha permanecido latente en aquellas ciudades en que desarrolló su labor, Vitoria, Valladolid, Tafalla y más sencillamente, en Pamplona

La imagen que traemos a estas páginas es el proyecto de torre y reforma de la fachada de la Iglesia parroquial de San Lorenzo de Pamplona, realizada en agosto de 1866, época en que su actividad se centró en Pamplona, aunque también en Vitoria, tal y como figura en el proyecto de la torre. En este sentido conviene recordar que Saracíbar, entre 1852 y 1856, proyectó la torre neoclásica de Santa Eulalia en Ilarraza, Álava, la de la catedral de Vitoria y, hacia 1866, trabajó en la reparación de la torre de San Cernin de Pamplona, para la que realizó planos, presupuesto y condiciones de reconstrucción, es decir, su conocimiento sobre la construcción o remodelación de torres era importante.

La imagen presenta en su lado izquierdo los dibujos de la planta baja del espacio que necesitaba reforma, la planta del basamento de la torre, la del cuerpo de campanas y una sección del alzado interior de la iglesia. En el lado derecho, y esto resulta verdaderamente interesante, respeta la portada barroca del siglo XVIII y coloca en el cuerpo de sillería una saetera, dos imágenes, posiblemente san Lorenzo y san Fermín, un reloj de buen tamaño y otra saetera, conjunto sobre el que se eleva un atractivo remate que alberga el campanario rodeado de columnillas y rematado por una airosa cúpula.

El arquitecto hace constar claramente que la tinta color carmín, señala las obras de su proyecto, ya citadas, mientras que las de color negro son las anteriores.

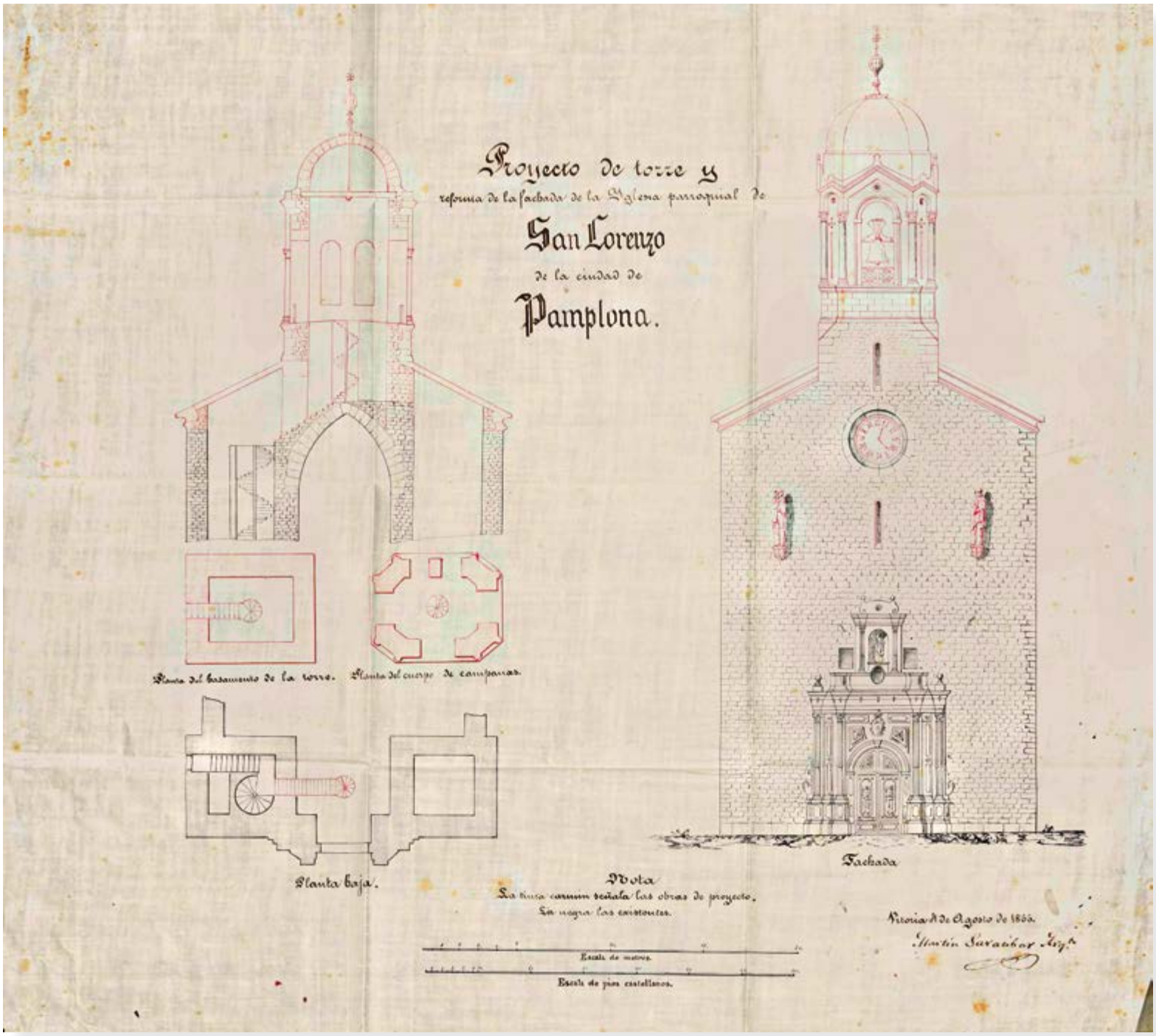
[Carmen Jusué Simonena]

Archivo Militar de Segovia. ES-DFAMD, carp. 47, plano 470; 3ª/3ª, leg. 334.

Larumbe Martín, M., *El academicismo y la arquitectura del siglo XIX en Navarra,* Pamplona, Gobierno de Navarra. Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 1990.

Martinena Ruiz, J. J., «La reedificación neoclásica de la iglesia de San Lorenzo de Pamplona», *Príncipe de Viana*, núm. 163 (1981), pp. 385-478.

Molins Mugueta, J. L., *La capilla de San Fermín en la pamplonesa iglesia parroquial de San Lorenzo*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro. Universidad de Navarra, 2020.



PROYECTO DE TORRE Y REFORMA DE LA FACHADA DE LA PARROQUIA DE SAN LORENZO DE PAMPLONA.
Martín de Saracíbar, 1886. Archivo Militar de Segovia.

UNA ENORME CRUZ Y UN FARO PARA EL SANTUARIO DE SAN MIGUEL DE ARALAR. VÍCTOR EUSA, 1924-1929

Entre 1924 y 1929 se desarrolló, en un clima de cierta exaltación religiosa, propiciada desde algunas instituciones eclesiales y desde el propio nacionalismo vasco, diversas acciones en torno al santuario de San Miguel de Aralar. De todas ellas nos vamos a centrar en una: la construcción de una gran cruz en las alturas que, con la luz eléctrica, recién llegada al santuario, se pudiese iluminar por la noche y fuese visible desde gran parte de Navarra.

La iniciativa partió de una carta en los periódicos navarros, el 8 de agosto de 1924, firmada por «*un devoto de San Miguel de Excelsis*», que era un miembro de la Adoración Nocturna, en donde proponía dejar recuerdo y constancia con su erección de la vigilia general, que se iba a celebrar el 30 de agosto en el santuario.

A partir de aquella fecha, los artículos, opiniones e iniciativas, para hacer realidad el proyecto, se fueron multiplicando, sobre todo entre 1924 y 1925. En este último año, a través de un grupo electrógeno, llegó la luz eléctrica al santuario, asegurada pronto con una línea fija. El obispo y la diócesis también entraron en la iniciativa, nombrando una junta, bajo la presidencia honoraria del obispo Mateo Múgica y una junta a cuya cabeza se hallaba don Luis Goñi y en la que figuraba un nutrido grupo de notables de la ciudad, entre ellos el arquitecto Serapio Esparza, en el que, en un principio, recayó el proyecto. Sin embargo, el plan que presentamos fue obra de Víctor Eusa, como se evidencia en las fotos de este arquitecto en su casa y sus diseños, en donde el proyecto del faro y la cruz figura en uno de los cuadros. Según Inocencio Ayerbe el monumento se iba a construir en la cumbre del vecino monte de Artxueta, a 1.343 metros de altitud.

La prensa, como hemos dicho, nos ofrece numerosos datos. El 10 de agosto en una carta firmada por un navarro en la que pedía colaboración a todas las secciones de la Adoración Nocturna establecidas en Navarra. El 12 del mismo mes *Diario de Navarra* trataba de «*Hermosa idea*», en la primera página, en este caso firmada por Juan Manuel Elorza Basarte, en representación de un grupo de navarros que estaban veraneando en San Sebastián. Conforme pasaban los días las adhesiones se iban sumando, siempre considerando al santo arcángel como protector especial de Navarra y con unas adjetivaciones grandilocuentes y triunfalistas. Algunos mostraron la posibilidad de hacer la cruz en la Higa de Monreal. Los poetas aportaron su colaboración. Así lo hicieron Máximo Ortabe y Ángel Barrio en 1924, o Alberto Pelairea en 1925. Este último escribió un drama en verso basado en la tradición, dividido en tres actos y ocho cuadros, con título de *San Miguel de Aralar*, bellamente editado que se estrenó en marzo de 1925 a beneficio de la Junta de la Cruz. Entre las largas cartas laudatorias con el proyecto, citaremos la del párroco de Olite, Justiniano de Arratíbel, del 21 de noviembre de 1924 y la de Juan Pascual Esteban Chavarría, abogado y prolífico escritor (8 de noviembre de 1924).

El 30 de noviembre del mismo año de 1924 se publicó en la prensa una carta de la Junta creada por el obispo, solicitando ayudas y limosnas, así como los lugares en donde se podían depositar en distintos establecimientos comerciales de Pamplona. Una larguísima exposición de motivos se señala para llevar a cabo el proyecto, siempre con el lema de «*Dios y Navarra lo quieren*». Las aportaciones fueron llegando por distintos conductos y al parecer se recogieron unas 300.000 pesetas. Pongamos como ejemplo a los soldados, jefes y oficiales navarros del Batallón de la Constitución que se encontraban combatiendo en Marruecos. Otra actuación en pro de la cruz tuvo lugar a iniciativa del mencionado Alberto Pelairea, poeta antes citado y administrador de los Baños de Fitero, en esta última localidad, con el envío de tierra bendecida de la célebre abadía fiterana al santuario de San Miguel in excelsis.

En 1927 el obispo Múgica y Urrestarazu publicó una carta pastoral dedicada a San Miguel de Aralar. En su apartado IX, al tratar de la devoción al arcángel en Navarra menciona la llegada de la luz eléctrica, así como «*la Cruz iluminada que, colocada en su día sobre la sagrada montaña, ha de despertar en las almas de los cristianos salvadores pensamientos*». Agrega otro sueño que albergaba, el de su «*resolución firmísima de decorar el interior del santuario con inspirados frescos o con cuadros al óleo, representativos de la actuación del Arcángel en el cielo y en el mismo monte de Aralar...*».

Todas las fuerzas desplegadas en medio año parecieron desvanecerse por varias causas a las que intentaremos acercarnos. De hecho, el proyecto durmió hasta el año 1929, en que se determinó hacer un faro con una cruz que corresponde con el diseño inédito que presentamos. El 5 de mayo de 1929 se publicó una nota en prensa con el siguiente contenido: «*Hace algún tiempo que la Junta*

Archivo Diocesano de Pamplona. Aralar, caja propia, núm. 11.
Archivo Diocesano de Pamplona, caja Huarte Araquil, núm. 2.
Ayerbe Irañeta, I. y Marcos Real, F. J., *Historia de San Miguel de Excelsis*, vol II, Pamplona, Sancho el Fuerte Ediciones, 2000, p. 263.
Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Pamplona (1924), pp. 559-560 y 588-591.
Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Pamplona (1927), p. 472
Diario de Navarra, 8 de agosto de 1924, p. 2; 10 de agosto de 1924, p. 2; 12 de agosto de 1924, p. 1; 14 de octubre de 1924, p. 1; 15 de octubre de 1924, p. 3; 8 de noviembre de 1924, p.1; 21 de noviembre de 1924, p. 1; 23 de noviembre de 1924, p. 3; 25 de noviembre de 1924, p. 1; 30 de noviembre de 1924, p. 2; 1 de febrero de 1925, p. 2; 29 de marzo de 1925, p. 3 y 5 de mayo de 1929, p. 1.



CRUZ Y FARO PARA EL SANTUARIO DE SAN MIGUEL DE ARALAR.
Víctor Eusa, 1924-1929. Archivo Diocesano de Pamplona.

encargada de llevar a la práctica la hermosa idea de levantar en el monte Aralar una monumental cruz estaba deseosa de hacer público el estado del asunto por tanto tiempo en silencio y dar a los numerosos y generosos donantes una explicación a la que eran con toda justicia acreedores. Esta junta, guiada solamente por dar el mayor realce a este monumento de la piedad de Navarra toda, por su Ángel tutelar, viendo que al mayor éxito de su empresa había de contribuir en gran parte la construcción de una carretera que facilitara el acceso al monte..., suspendió todos los trabajos, confiando que sería un hecho este proyecto, dados los entusiasmos que por entonces había. Pero en vista de que el acuerdo definitivo de hacer la carretera se va demorando mucho, ha creído la Junta que no debe esperar por más tiempo a dar solución a este asunto. Y a este efecto se reunió bajo la presidencia del M. I. señor don Luis Goñi, quien haciéndose eco de varias ideas que había recogido de distintos sectores de opinión, expuso algunas proposiciones para la inversión de los fondos reclutados en la suscripción, y estudiadas con el cariño y atención que merecían tales iniciativas, la Junta creyendo ser fiel intérprete de la voluntad de todos los donantes y no viendo otra necesidad urgente en contrario, tomó el acuerdo de llevar a la práctica la construcción de una hermosa cruz de hierro, que será coronada por un magnífico faro, que será como lámpara encendida de la piedad navarra ante el santuario de su Custodio y querido Ángel San Miguel».

El texto habla por sí solo y nos da una causa para explicar la demora del proyecto. Pero también hay que considerar otros motivos, como el esgrimido desde el principio por el obispo de la diócesis que, sin objetar nada contra el proyecto, dejó bien claro que el principal empeño de la diócesis era la construcción del seminario diocesano.

En el dibujo, tras el faro y la cruz, no ha de pasar desapercibida la presencia de la bandera española que quizás haya de ser interpretada, como un signo frente a las apetencias nacionalistas sobre el santuario, que quedarían bien patentes en el enfrentamiento a cuenta de las letrillas cantadas al arcángel, entre el Napar Buru Batzarra y el obispo Tomás Muniz, en 1934.

[Ricardo Fernández Gracia]

BASÍLICA DEL PUY DE ESTELLA. VÍCTOR EUSA, 1929

La primitiva ermita que Sancho Ramírez había mandado construir en el lugar de la aparición de la Virgen del Puy fue sustituida en el siglo XVII por una iglesia barroca, precedida por un atrio flanqueado por dos caserones. A principios del siglo XX el templo amenazaba ruina, por lo que fue encomendada a Víctor Eusa la construcción de una nueva basílica, proyectada en 1929 y construida entre agosto de 1931 y mayo de 1932.

La estrella de ocho puntas del escudo de Estella, presente en todos los monumentos de la ciudad, es utilizada como tema recurrente de la composición de la iglesia, en la que Eusa hace alarde de un gran virtuosismo geométrico. El trazado de la planta parte de un cuadrado y un círculo, correspondientes a la nave principal y su cabecera, respectivamente. El círculo tiene su centro en uno de los vértices del cuadrado, girado 45º respecto al eje principal, cuyos lados se subdividen en tres partes. Se generan así otros nueve cuadrados iguales, cuyas diagonales son nervios estructurales. Los nervios dibujan una estrella de ocho puntas y se apoyan en pilares en los vértices de un octógono. Es también octogonal la linterna inscrita en el cuadrado central, que introduce luz cenital. Las plementerías entre nervios se resuelven con formas triangulares, que nos recuerdan las diseñadas por el arquitecto Auguste Perret en el *Musée des Travaux Publics* de París.

En el lateral opuesto a la entrada, la capilla dedicada al Cristo crucificado fue la única parte que pudo considerarse totalmente acabada antes de la guerra civil. Se aplicaron en ella los revestimientos interiores de ladrillo previstos, en forma de arcos apuntados triangulares. La iglesia quedó prácticamente desnuda en su estructura de hormigón exterior e interior por falta de financiación.

En 1948 se encargó a Eusa completar la basílica y su decoración interior. En su proyecto de 1949, diseña una nueva ordenación general del conjunto y de sus accesos, que implicaba el derribo de los caserones supervivientes de época barroca y la creación de un nuevo atrio exterior con una torre central, que nunca llegaría a ejecutarse.

Los dos nuevos edificios que flanqueaban el atrio eran iguales y estaban simétricamente dispuestos respecto al porche de entrada. A diferencia de los actuales, se abrían en abanico hacia la plaza de acceso y tenían una planta más. El adosado directamente a la basílica en el lado sur ocupaba aproximadamente la misma posición que el existente. Albergaba en planta baja la sacristía y una sala para el ayuntamiento; en las plantas elevadas se disponían las habitaciones del clero y sus estancias, así como el despacho del prior. El otro edificio se destinaba a casa de ejercicios, con un gran número de habitaciones individuales, cuyo comedor ocupaba toda la planta baja. Este edificio se prolongaba en otro perpendicular por la parte posterior.

Todo el conjunto se construía con ladrillo visto. Los huecos de ventana, adintelados en las dos plantas inferiores y rematados por arcos triangulares en la última, quedaban enmarcados por pilastras verticales en toda la altura de los edificios.

Pero el mayor interés del proyecto reside en el diseño del atrio, cerrado por grandes arcos triangulares de ladrillo, repitiendo el motivo ya utilizado en la capilla del Cristo. En el centro del atrio se dispone una torre octogonal con amplios contrafuertes en las esquinas, rematada por arcos triangulares más estilizados, entre los que se disponen esculturas de ángeles con un modelado geométrico de líneas rectas, que recuerdan las insertadas en los ángulos de la torre de los Paúles de Pamplona. En dos de los lados de la torre se adosan arquerías que conectan con el porche perimetral que da acceso a los edificios laterales y a la basílica desde el atrio.

El conjunto destila un barroquismo moderno, en el que algunos autores han querido ver también resonancias neomudéjares y orientales. En efecto, la alambicada decoración de motivos geométricos repetitivos y el tratamiento de la luz que se filtra a su través nos remiten al influjo recurrente de los viajes de Eusa por Oriente. Sin embargo, no hay una copia literal de ningún estilo histórico, y es por ello genuinamente moderna. La búsqueda de una nueva expresión parte de las herramientas básicas de la geometría, comunes a todos los estilos.

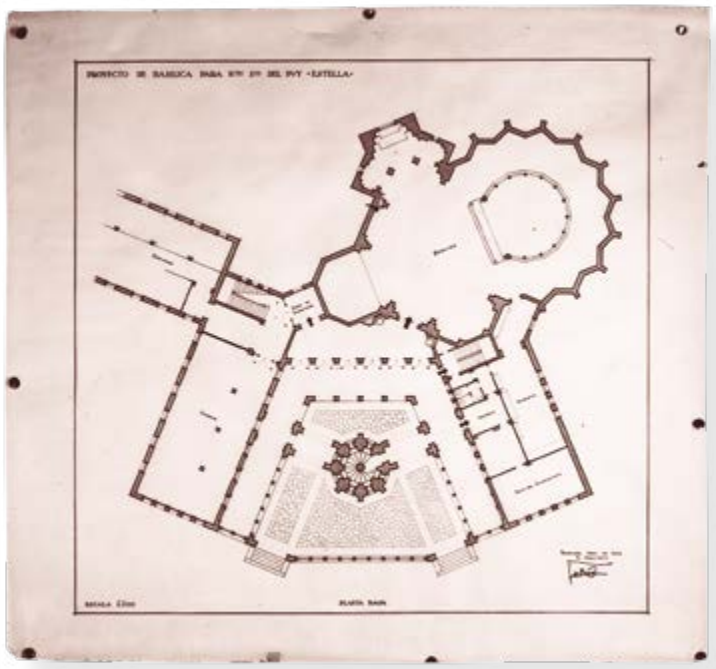
Si bien el interior de la basílica quedó terminado en su decoración interior, el exterior permanece hoy inacabado. Los dibujos de Eusa, que conocemos hoy solo a través de fotografías, dan testimonio de los sueños de su autor por alcanzar una obra de gran intensidad emocional, basada en el rigor geométrico, que se encontraba entre sus obras más queridas.

[Fernando Tabuenca]

EUSA, V., *Arquitectura contemporánea en España. El arquitecto Víctor Eusa*, Madrid, Edarba, 1934.

LINAZASORO, J. I., «Víctor Eusa», *Nueva Forma*, núm. 90-91 (julio-agosto 1973), pp. 2-37.

TABUENCA GONZÁLEZ, F., *La arquitectura de Víctor Eusa*, Tesis doctoral, Madrid, ETSAM, Universidad Politécnica de Madrid, 2016.

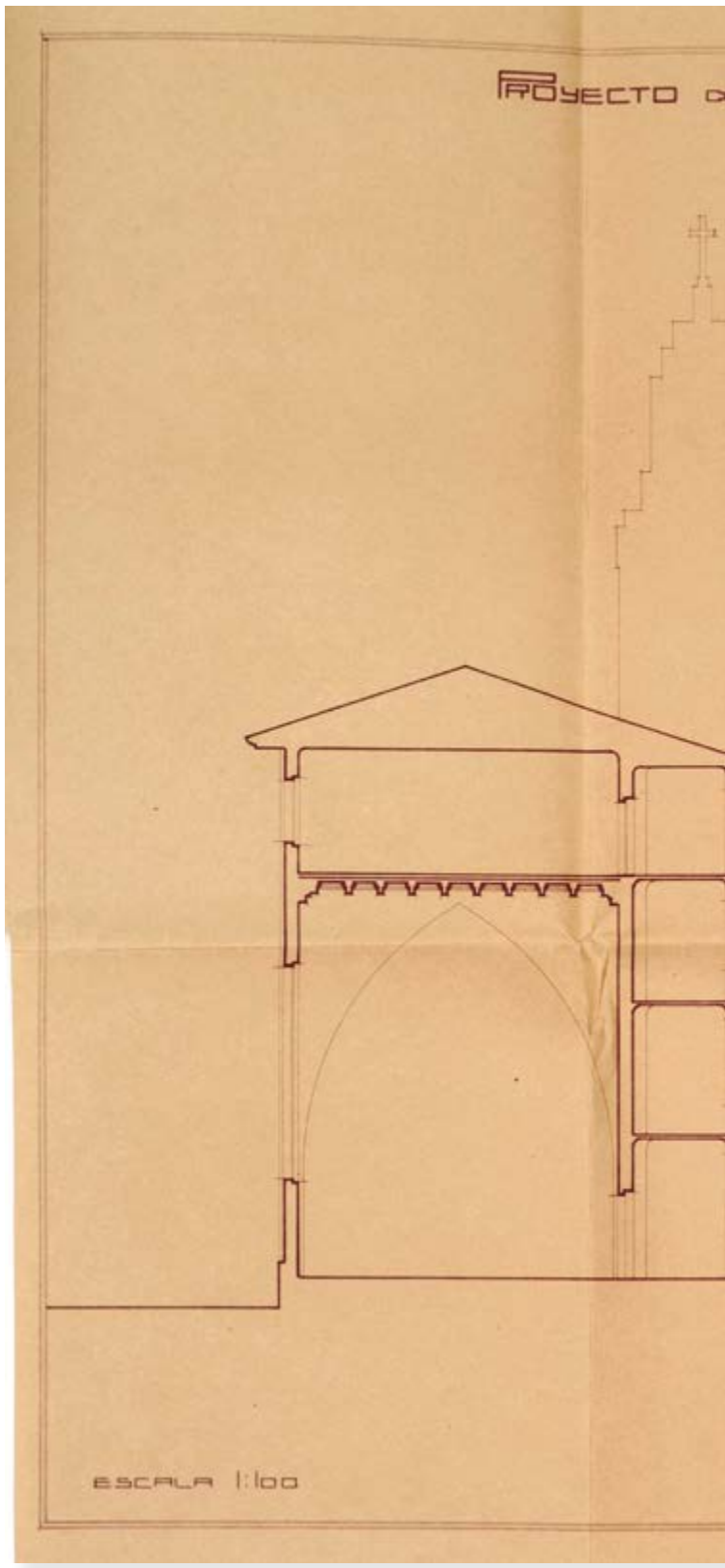


PLANTA GENERAL. PROYECTO DE BASÍLICA PARA NUESTRA SEÑORA DEL PUY DE ESTELLA.
Víctor Eusa, 1949.



ALZADO GENERAL DEL INGRESO A LA BASÍLICA DE NUESTRA SEÑORA DEL PUY DE ESTELLA.
Víctor Eusa, abril de 1949. Archivo fotográfico de José Galle.

CONVENTO DE LAS OBLATAS DE PAMPLONA. VÍCTOR EUSA, 1930



FACHADA PRINCIPAL PARA LAS OBLATAS DE PAMPLONA.
Víctor Eusa, 1930. Archivo Municipal de Pamplona.

La congregación religiosa de las Hermanas Oblatas del Santísimo Redentor fue fundada en 1870 en Madrid, con la misión de acoger y ofrecer un lugar seguro a las mujeres que decidían abandonar la prostitución. Pronto se extendió por toda España. Para su convento en Pamplona encargaron un proyecto a Víctor Eusa, que ya había diseñado para entonces otros conventos para órdenes religiosas, como las Hijas de María Inmaculada, los Paúles o los Escolapios.

Este proyecto de Eusa, no construido y muy poco conocido, está fechado en julio de 1930. Sabemos de su existencia por los planos depositados en el ayuntamiento al solicitar la licencia de obras: un plano de emplazamiento, la planta baja, el alzado principal y una sección. El edificio se ubicaba cerca de la Ciudadela, en la antigua carretera de Circunvalación (hoy conocida como Vuelta del Castillo), entre la carretera de San Juan y la de Estella (las actuales avenidas de Barañáin y Pío XII, respectivamente). En ese solar entonces periférico y que permaneció hasta tiempos bien recientes desocupado, se emplaza hoy el centro cívico «Civican».

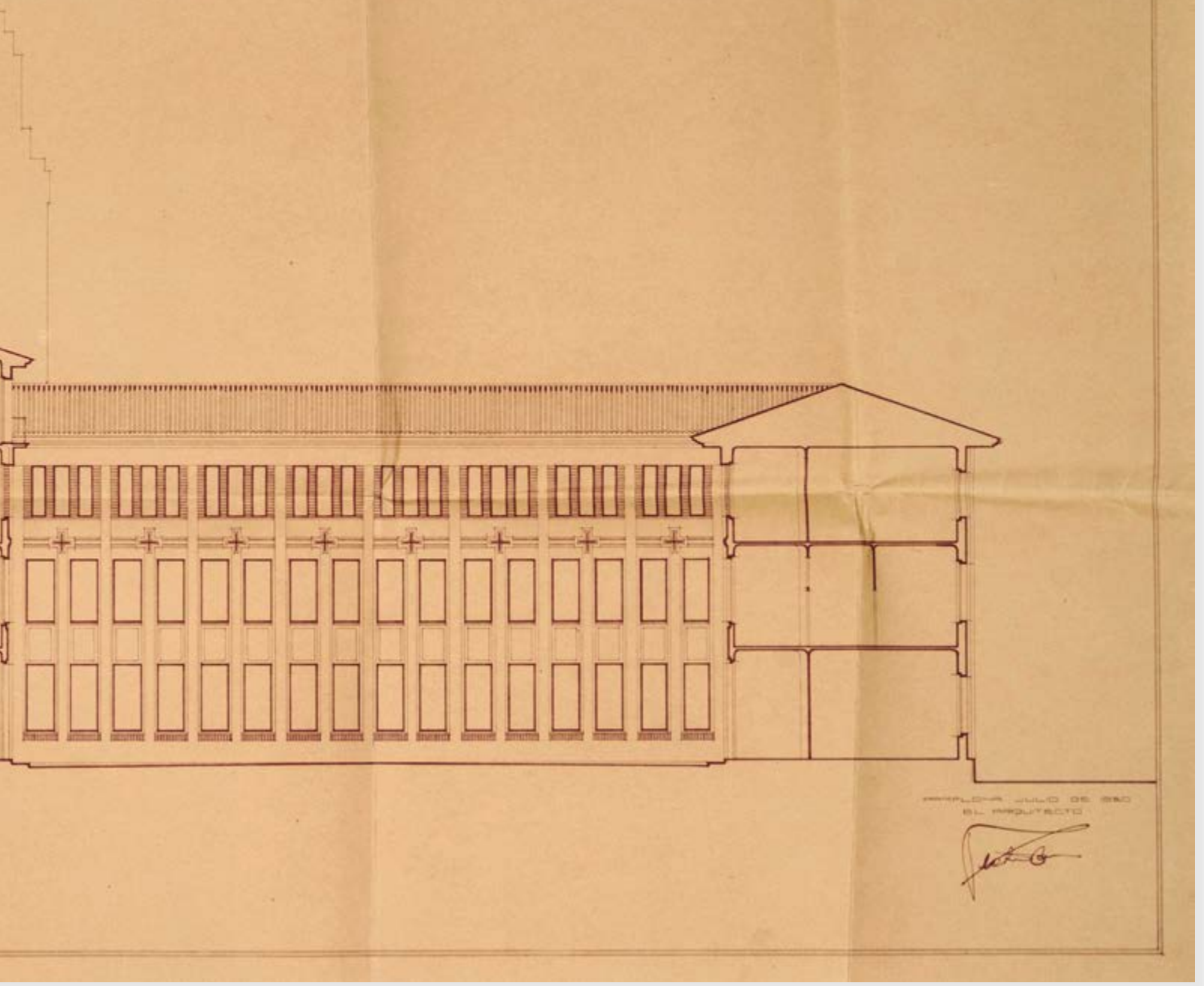
Con sencillos y limitados medios expresivos, el proyecto resuelve el programa de iglesia, convento y residencia de las mujeres acogidas. La planta es canónica y austera, en torno a un gran patio central rectangular al que dan los pasillos de circulación, a modo de claustro. El lado norte está ocupado por la iglesia, en un volumen de mayor altura, y los otros tres lados por las dependencias conventuales, desarrolladas en tres plantas. Sólo conocemos la distribución de la planta baja, en la que se situaban refectorios y despachos. Las dos plantas superiores estarían seguramente ocupadas por dormitorios comunes y las habitaciones de las monjas.

Las fachadas son también de gran sencillez, con predominio del ladrillo visto, seguramente de color rojo, combinado con paños revocados en color claro, como era habitual en la arquitectura de Eusa en esta época, a la que pertenecen sus mejores obras. En la fachada principal a la Vuelta del Castillo, destacan la fachada de la iglesia y una torre que sobresale de la alineación del resto del edificio y bajo la cual se produce el acceso principal al convento. La iglesia, ligeramente retranqueada, cuenta con su propia entrada independiente en el eje de la nave. Ambos accesos están precedidos y comunicados por un pequeño porche exterior de hormigón con pilastras de ladrillo, elevado respecto al nivel de la calle.

Archivo Municipal de Pamplona. Licencias de Obras. Parte Vieja y Extramuros, 1930, exp. 59.

Tabuenca González, F., *La arquitectura de Víctor Eusa*, Tesis doctoral, Madrid, ETSAM, Universidad Politécnica de Madrid, 2016.

E CONVENTO PARA RELIGIOSAS OBLATAS EN PAMPLONA



PAMPLONA JULIO DE 960
EL ARQUITECTO



ALZADO DEL EXTERIOR DE LAS OBLATAS DE PAMPLONA.
Víctor Eusa, 1930. Archivo Municipal de Pamplona.

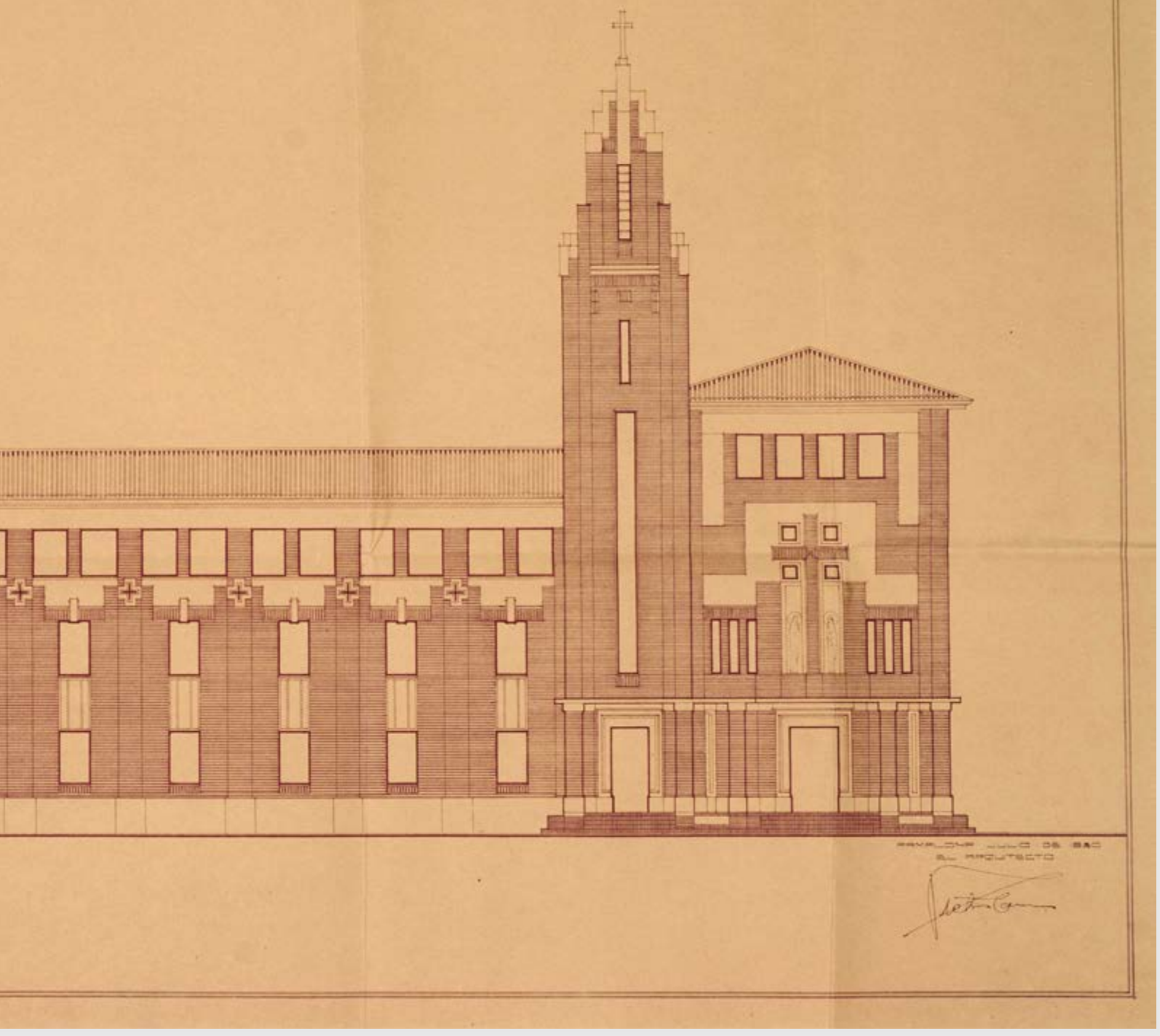
La composición general de las fachadas repite mecanismos ya ensayados, por ejemplo en los Escolapios, como el doble orden con que se enlazan las grandes ventanas de las dos primeras plantas y la multiplicación de ventanas más pequeñas en la última planta. Este esquema compositivo se repite en las fachadas interiores del patio, aunque en ellas parece predominar el hormigón frente al ladrillo. Otros rasgos nos permiten apreciar también recursos expresivos utilizados por Eusa habitualmente: el escalonamiento de la torre y sus remates de hormigón, en una versión muy simplificada de la de los Paúles, la cruz encima de la puerta de la iglesia con cuatro pequeños huecos cuadrados entre sus brazos, la repetición de otras cruces más pequeñas en cada módulo de las fachadas, etc.

Frente a otras obras suyas de esta época, la sobriedad del proyecto podría ser fruto de la voluntad expresa de las monjas o bien de contar con un presupuesto más reducido. Llama también la atención que el edificio esté coronado con cubiertas inclinadas tradicionales de teja, frente a las cubiertas planas ensayadas en la Casa de Misericordia, los Escolapios o el Seminario. La utilización de la cubierta como terraza transitable era un criterio de la vanguardia del movimiento moderno adoptado con entusiasmo por Eusa, si bien la escasa garantía técnica de su construcción en esos años provocó que muchos de sus edificios se vieran finalmente rematados por cubiertas inclinadas en posteriores reformas.

Por razones que ignoramos, pese a haber obtenido la licencia de obras, el proyecto de Eusa no se vio materializado. Quince años más tarde y en otro solar diferente, junto a la avenida de Guipúzcoa, el arquitecto Eugenio Arraiza construyó el convento de Oblatas que hoy conocemos, posteriormente ampliado en 1953. A pesar de su limitada ambición, el proyecto de Víctor Eusa resulta notablemente más «moderno» que el finalmente construido por Arraiza, que responde a ese *revival* de estilos históricos españoles tan común en la posguerra.

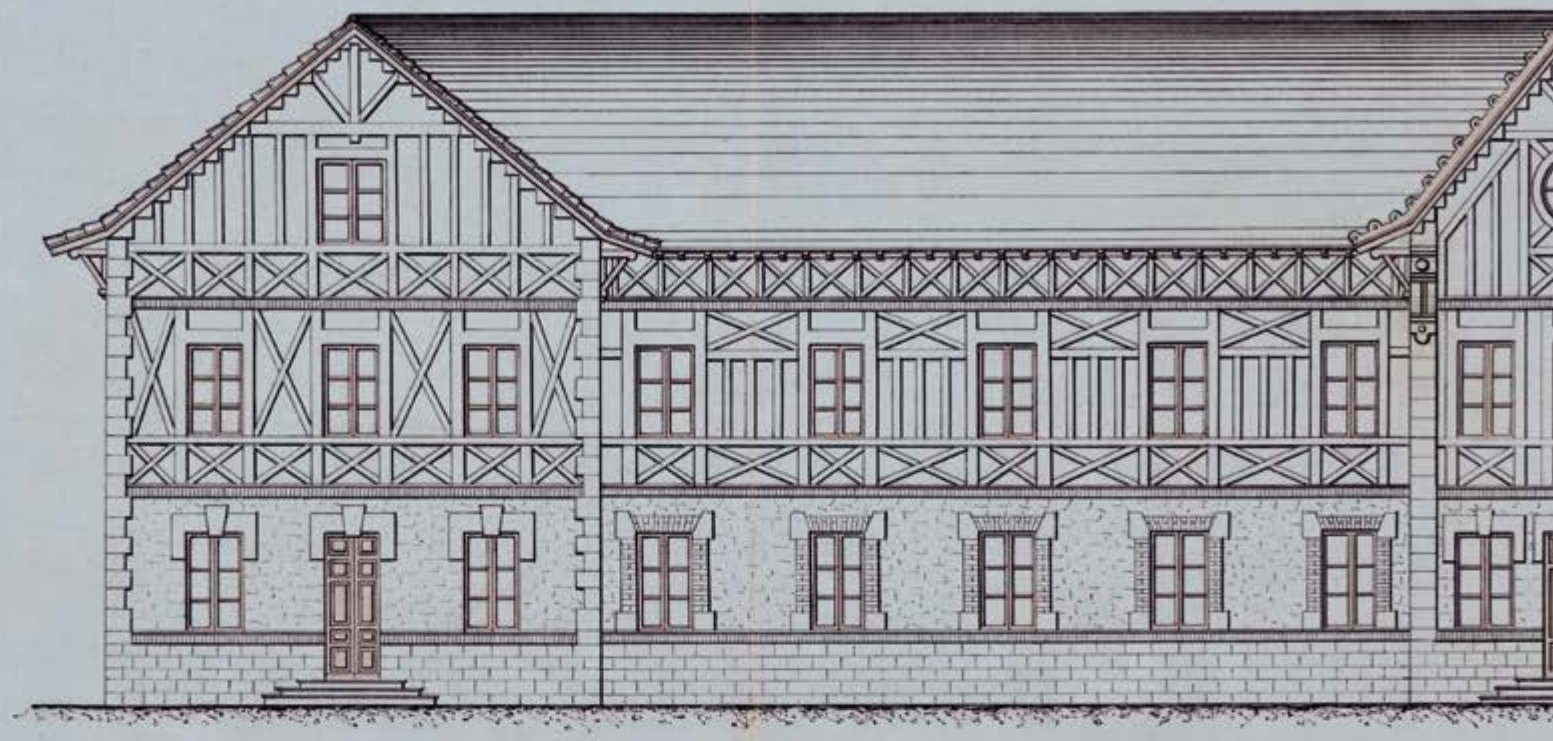
[Fernando Tabuenca]

DE CONVENTO PARA RELIGIOSAS OBLATAS EN PAMPLONA

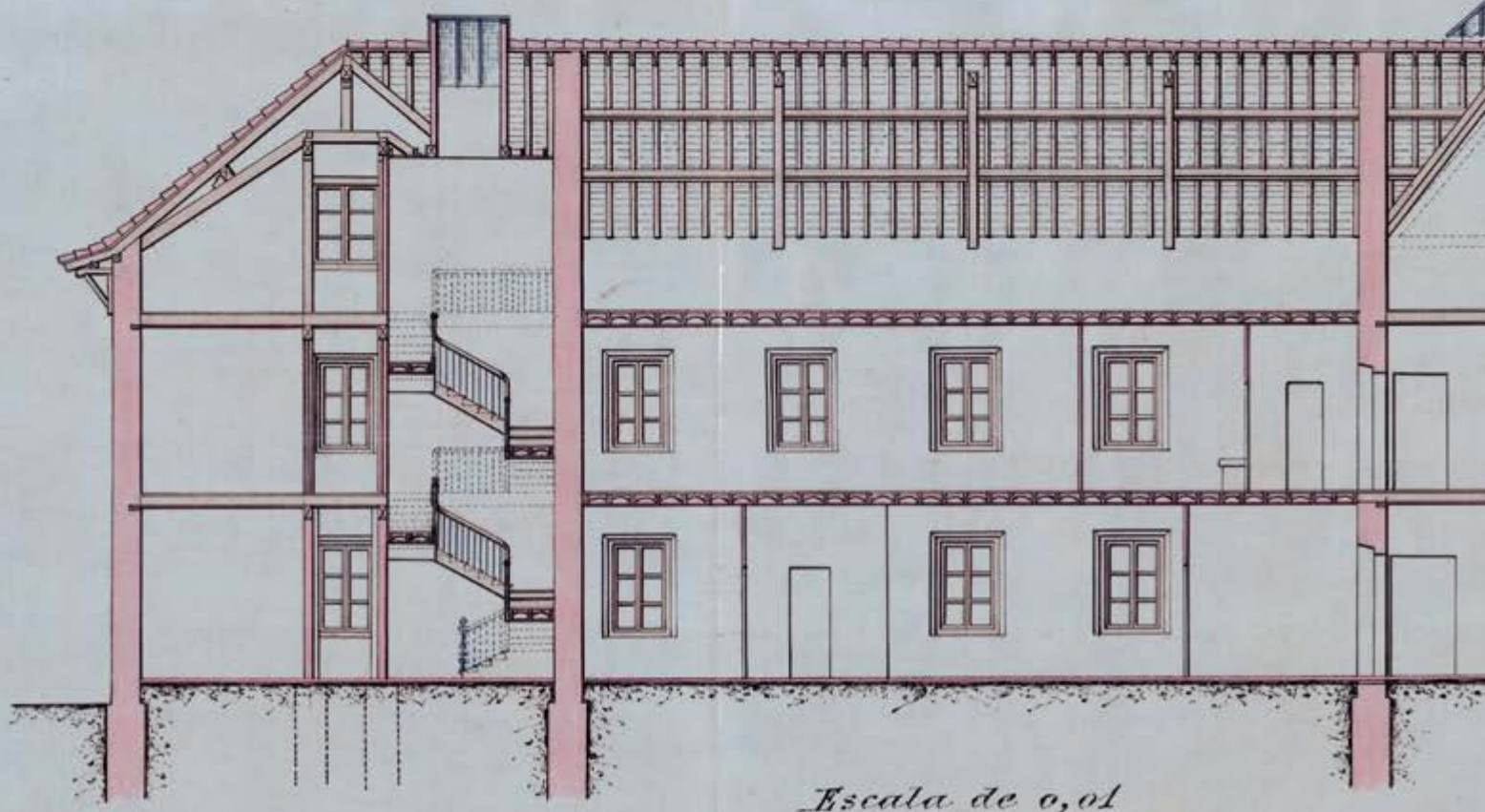


EL ARQUITECTO

FACHADA

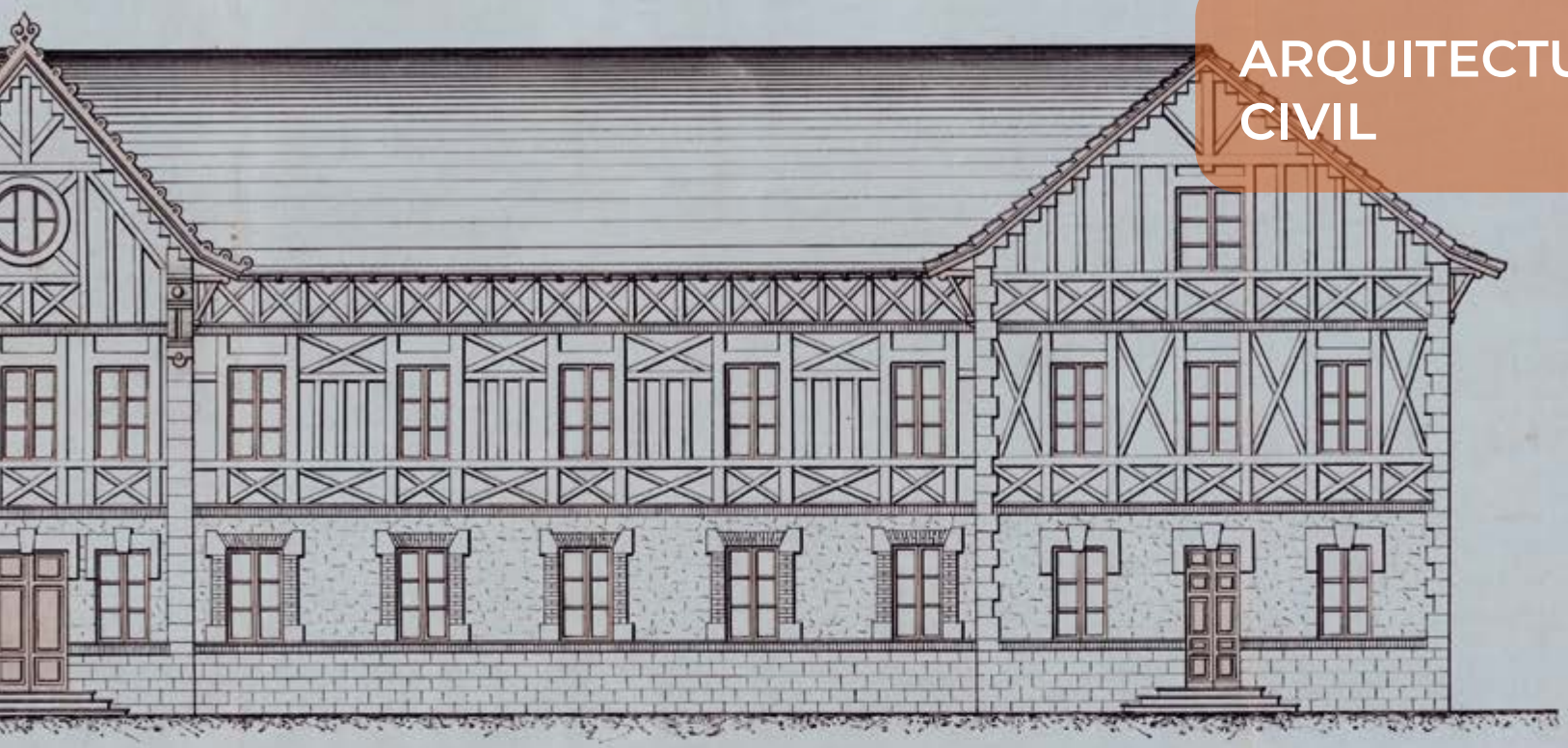


SECCIÓN L



Escala de 0,01

PRINCIPAL.



ARQUITECTURA CIVIL

ONGITUDINAL.



Pamplona, Enero de 1905
El Arquitecto Provincial,

UNA VILLA RENACENTISTA EN ESTELLA PARA DON PEDRO DE ALBRET.

Si apud bibliothecam hortulum habes nihil deerit,
c. 1565



En Estella residió el que fuera obispo de Cominges, don Pedro de Albret, hijo del que fuera rey de Navarra don Juan de Labrit y de María Ganuza, natural de Estella. Nació en aquella ciudad, en torno a 1504 e hizo sus primeros estudios en Irache, destacando por su ingenio y conservando durante toda su vida la afición y el buen gusto por las letras. Tras la ocupación de Navarra, se refugió en la corte de los Labrit, completando su formación. Sirvió de mensajero entre estos últimos y el Vaticano, intentando demostrar la falsedad de las acusaciones acerca de la heterodoxia de su familia. Ocupó diversas embajadas y en cierto momento fue encargado de negociar la devolución del reino de Navarra para su familia. En 1560 acudió a Roma para prestar homenaje al nuevo papa Pío IV en nombre del rey de Navarra y al año siguiente se le concedió la mitra de Cominges. Participó en el Concilio de Trento. Sus esperanzas de ser nombrado embajador en el Vaticano chocaron con los intereses de Felipe II. Precisamente, a este último monarca pidió protección tras su persecución en Francia, que le hizo escribir al duque de Villahermosa: «*esta nación es tan inconstante que los que hoy son por el rey, mañana son por Lutero... Esta es Francia, que cada hora son de opinión diversa, sin orden ni prudencia, ni justicia, e ansí los trata Dios*».

A la ciudad del Ega se retiró don Pedro en torno a 1565 y allí preparó algunas de sus obras literarias, deseando construirse para sí una villa de recreo o palacio tan pequeño como lo ordenaba su bolsa «*en una viña de singular vista, riberas, aires, cielo y campaña, con solo fin de la soledad y estudio*». La viña se llamaba Santa Sonia y posiblemente estuviese en Estella, ciudad a donde se retiró y en donde tenía hermanos uterinos: Juan y Diego Gaviria. En la ciudad del Ega podría dedicarse como hijo del Renacimiento a sus aficiones artísticas y literarias. Entre estas últimas figuran algunas dedicadas al papa, a don Luis de Beaumont, condestable de Navarra y conde de Lerín y al marqués de Mondéjar, presidente del Consejo de Castilla. Entre lo mejor de su obra literaria destacan sus Treintaiún diálogos de la preparación de la muerte, dedicados a don Francisco de Eraso, primer secretario del Consejo Secreto del rey. Don Pedro murió en Estella en agosto de 1567, siendo sepultado junto a las gradas de la capilla mayor de la parroquia de San Juan. Su fallecimiento hizo

Goñi Gaztambide, J., *Los navarros en el Concilio de Trento y la Reforma Tridentina en la Diócesis de Pamplona,* Pamplona, Imprenta Diocesana, 1947, pp. 99-116.

Goñi Gaztambide, J., «Pedro Labrit de Navarra, obispo de Cominges. Su vida y obras (c. 1504-1567)», *Príncipe de Viana*, núm. 190 (1990), pp. 559-596.

Ramos Martínez, J., «Noticia de la concurrencia de una sierpe en la festividad y octava del Corpus de Pamplona del año 1584», *Ohitura: estudios de etnografía alavesa*, núm. 5 (1987), pp. 355-359.



POSTAL DOBLE DE LOS MONASTERIOS DE SANTA CLARA Y SAN BENITO DE ESTELLA.

que dejase muchos proyectos literarios inacabados, posiblemente la villa soñada para su retiro.

Al parecer, este destacado personaje tuvo aficiones arquitectónicas y de diseño, como lo muestra el siguiente texto, extraído de una carta a su amigo el humanista don Martín de Gurrea, duque de Villahermosa: «*He empleado algunas horas en hacer un diseño de otra (casa de placer) que envío al Rey Católico, que holgara que Vuestra Señoría lo viera, porque tiene lo fuerte de los antiguos, lo muy curioso de los modernos, la perfecta arquitectura de Vitrubio, los primores de Italia, lo nada perdido de la Francia y el vaco o espacio de España tan bien ocupado como sufre el edificio*». Todas estas frases nos sitúan ante un hombre que conoce los edificios así como obras de las que denominamos de literatura artística.

Sus aficiones por la arquitectura quedan, de nuevo, manifiestas en estas otras palabras de su carta al mismo noble y humanista aragonés: «*Su Majestad prometió enviaría por los jaspes a mi obispado, do hay catorce especies que les hacen poca ventaja los de Roma, e cuando fuera dello servido, hiciera el octavo edificio de los siete del mundo; pero con mayores negocios o no meter a la mitra extranjeros, lo ha dejado, e no merecería un tan único edificio ser olvidado, pues daba renombre perpetuo*». De los bienes artísticos que poseyó, sabemos de piezas como una rica tapicería que uno de sus testamentarios, don Remiro Ximénez de Oco, ofrecía al obispo de Pamplona don Diego Ramírez de Fuenleal, para que no fuese a los monjes de Monserrat, muy interesados en su adquisición.

No sabemos en qué medida don Pedro transmitió las aficiones artísticas a su hijo natural don Basilio Labrit y Navarra, al parecer pintor y nacido hacia 1540. Don Basilio declaraba en Pamplona, en 1576, haber conocido años atrás, hacia 1565 y 1566 en Málaga a Baltasar de Gabiria, «*pintor o dibujador*», vecino de Estella, casado en Granada con Mari Pérez de Tudela. Sin duda se refiere al autor del espectacular apostolado de la catedral de Granada, emparentado con la familia de los Gabiria de Estella, entre los que estaban Diego y Juan, hermanastros del obispo y tíos de Basilio. A este último lo encontramos relacionado con el mundo del arte y la fiesta. Así, en 1584, llevó adelante el plan para la construcción de una sierpe o tarasca para la procesión del *Corpus* en Pamplona, según la iniciativa del estellés Miguel de Aguirre.

[Ricardo Fernández Gracia]

PLANO PARA LA GRANJA AGRÍCOLA.
Florencio de Ansoleaga, 1905. Archivo Real y General de Navarra [pp. 174-175].

CASA PRINCIPAL DEL MAYORAZGO VIZCAÍNO EN MIRANDA DE ARGA. ¿JUAN DE LARREA?, c. 1700

Indiscutiblemente, la tipología más relevante y monumental de la arquitectura doméstica navarra durante la Edad Moderna fue la casa o el palacio torreado, que alcanzó un notable desarrollo entre los siglos XVI y XVIII con significativos ejemplares presentes especialmente por la Zona Media y Norte del reino. Uno de ellos se ubica en Miranda de Arga y hoy es sede de su ayuntamiento.

El origen del edificio debemos buscarlo en Diego Vizcaíno, nacido en aquella localidad en 1637, quien se dedicó a las milicias, llegando a ser capitán de caballos. En él parece hallarse la base para el enriquecimiento de su estirpe, pues todo apunta a que su presencia en la Nueva España, de donde regresó en 1688, le habría proporcionado recursos económicos con los que conformar un sustancioso patrimonio. Su hijo y heredero Juan José siguió a partir de 1671 su estela profesional y sirvió a la Corona en campañas en Italia, Cataluña, Portugal y África, alcanzando el grado de coronel. Respaldado por sus logros profesionales y la fortuna amasada por su progenitor, progresivamente fue logrando diversos privilegios que le permitieron un paralelo ascenso social. Así, en 1688 obtuvo el hábito de la Orden de Santiago y en 1691 logró la ejecutoria de hidalguía y un asiento en las Cortes generales en el brazo de los caballeros. Más tarde, ya en 1710, alcanzaría la alcaldía del palacio real de Pamplona. Pero como era propio de la mentalidad del momento y de una cultura tan visual como la barroca, no solo había que ser noble, sino también parecerlo e, indudablemente, erigir una residencia familiar sobresaliente, con aspecto palacial, llamada a convertirse en imagen del linaje, se consolidó como una constante entre quienes iban escalando posiciones en el reino. La nueva fábrica se solía situar, además, como casa principal de un mayorazgo que se fundaba de manera simultánea. Los Vizcaíno responden con nitidez a este perfil y comportamiento. Sin embargo, lo que resultó inusual en el panorama descrito fue el modelo arquitectónico elegido para su hogar: una construcción de cuatro torres, posiblemente cuadrangular con una torre en cada esquina. La idea, recreada en el dibujo, fue excepcional pues, para levantarla con esas características, necesitaba autorización real. Con tal fin, Juan José se dirigió al rey y, recordándole sus méritos militares y los ofrecidos por sus antepasados, le solicitó no solo el correspondiente permiso, sino también la prerrogativa de poder poner cadenas en sus entradas. Como contrapartida, él renunciaría a 6.000 escudos que la Corona le debía procedentes de sueldos devengados y ofrecería 200 ducados para las obras de fortificación de Pamplona. El 8 de abril de 1700 el virrey de Navarra, marqués de San Vicente, en nombre del soberano, concedió ambos privilegios a pesar del informe negativo ofrecido por el oidor del Consejo Real, el licenciado Luis de Ichaso, quien indicó que un edificio de cuatro torres era propio exclusivamente de los palacios reales, como símbolo de la suprema majestad del monarca.

Previamente, en los años noventa, con el fin de lograr un amplio terreno donde levantar la casa, Diego y Juan José Vizcaíno fueron adquiriendo varios inmuebles, corrales y parcelas en las afueras de Miranda de Arga, junto al portal principal de la villa y el paraje que llamaban «*Cuesta*», logrando así un amplísimo solar regular. Aunque las obras se iniciaron en 1695, debieron de ser de poca entidad, pues fue el 15 de febrero de 1700 cuando Juan José suscribió un contrato con el maestro de obras durangués Juan de Larrea para realizar el frontispicio principal, que completó con otro ajuste en 1703 para concluirlo. Sin embargo, en 1707 los impagos al arquitecto vasco y la suscripción de un préstamo para poder sembrar sus tierras y redimir varios censos, ponen de manifiesto los problemas económicos que para entonces tenían los Vizcaíno. La falta de recursos no solo provocó que no se llegara a construir el inmueble de cuatro torres, sino que ni siquiera se finalizara completamente la fachada, que quedó sin su correspondiente rejería, resultando lo fabricado un edificio de escasa profundidad, limitadas estancias y pobre amueblamiento y decoración, según nos informa el inventario de bienes que se realizó a la muerte de Juan José, acaecida en 1737. En su testamento otorgado un año antes todavía encargaba a sus herederos finalizar la casa, deseo que nunca se cumplió. Sin duda, sus sueños habían estado muy por encima de lo que su bolsillo podía financiar.

A pesar de que no llegó a alcanzar la extensión y las proporciones ideadas inicialmente por su promotor, el edificio presenta el frontis torreado barroco más significativo de la Navarra de entre siglos. Erigido en piedra y ladrillo, con las torres levemente adelantadas, destaca su plasticidad gracias a sus columnas salomónicas, sus gruesos bocelones mixtilíneos en los enmarques centrales, sus voladas cornisas y su labra heráldica de gran tamaño.

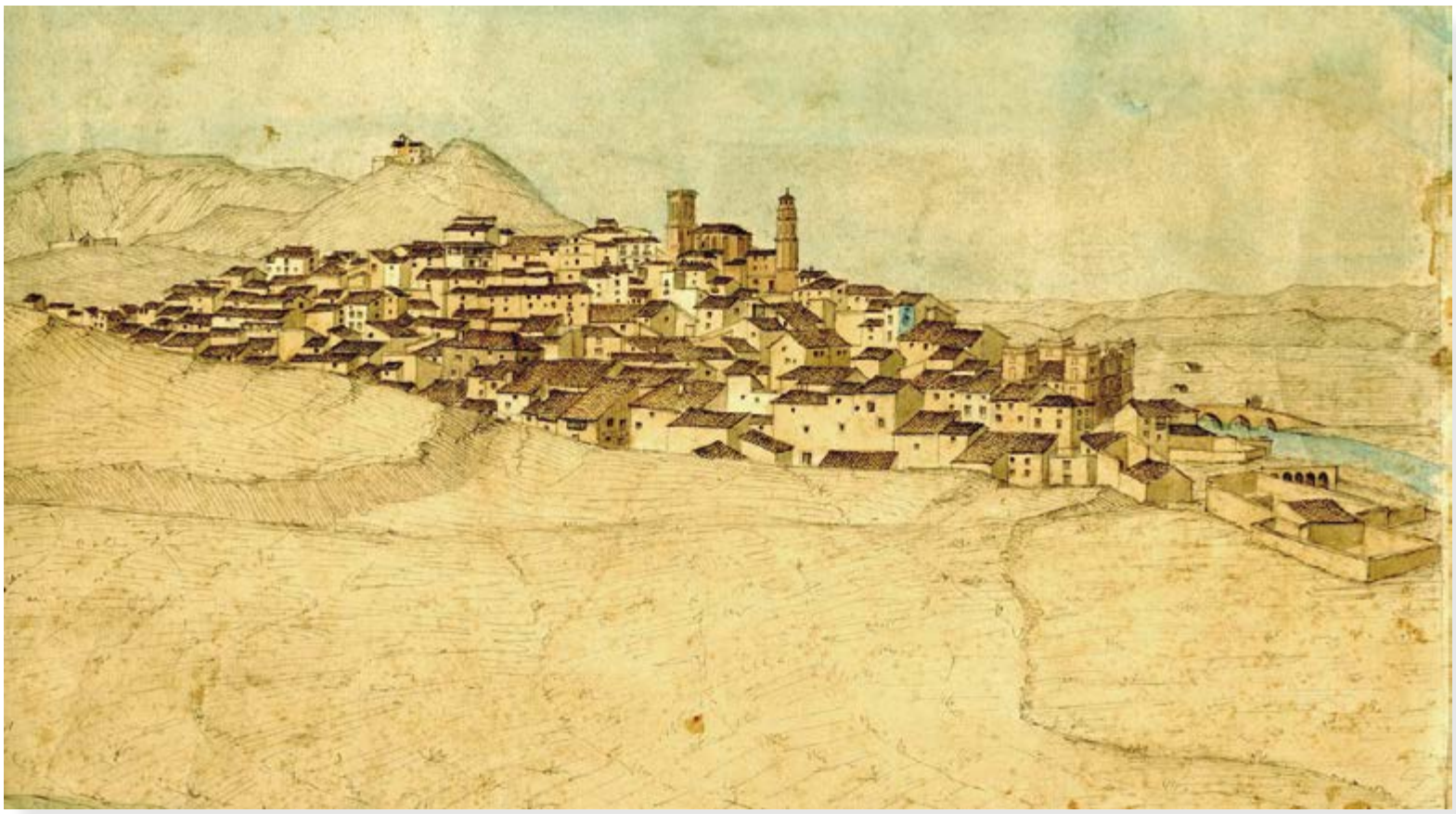
[Pilar Andueza Unanua]

Archivo Municipal de Miranda de Arga, legs. varios.

Archivo Real y General de Navarra, caja 30575, leg. 1, carp. 65 (1700): cédula del virrey, marqués de San Vicente, concediendo a Juan José Vizcaíno, natural de la villa de Miranda, la gracia de poder poner cuatro torres en sus casas y cadenas en las puertas de ellas.

Andueza Unanua, P., «Arquitectura señorial barroca en Miranda de Arga: La casa principal del mayorazgo Vizcaíno», *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte navarro*, núm. 2 (2007), pp. 29-60.

Echeverría Goñi, P. L., *Miranda de Arga entre el Gótico y el Barroco*, Miranda de Arga, Ayuntamiento de Miranda de Arga, 1983.



CASA PRINCIPAL DE LOS VIZCAÍNO EN MIRANDA DE ARGA EN BASE A UN DIBUJO DE ANICETO LAGARDE (1832-1909).
¿Juan de Larrea?, c. 1700. Colección Particular. Recreación por Álvaro Mutilva.

FACHADA DEL AYUNTAMIENTO DE PAMPLONA.
¿Un proyecto real o un ejercicio de estudio personal? VICENTE DE ARIZU, 1753-1785

PROYECTO DE FACHADA PRINCIPAL PARA LA CASA CONSISTORIAL DE PAMPLONA.
Vicente Arizu en 1753.
Colección particular.

Cuando en 1753 el Ayuntamiento de Pamplona decidió derribar su antigua sede para levantar un edificio de nueva planta, el consistorio trató de conservar la primitiva fachada de piedra blanca que, según Molins, contaba con tres cuerpos articulados por columnas de orden toscano sobre plintos. Sin embargo, el lamentable estado del resto de fachadas y la imposibilidad de cargar la nueva fábrica sobre la antigua fachada principal, obligó al consistorio a sustituir el viejo frontispicio por uno de nueva factura.

El recuerdo de la secular fachada debió de permanecer vívido en la mente de los regidores, quienes desde el principio desearon para el nuevo edificio *«un frontispicio de piedra de arquitectura con la hermosura y lustre que corresponde»*. Para ello, el ayuntamiento contó desde ese mismo año de 1753 con los diseños del cantero Juan Miguel de Goyeneta y de José de Zailorda. A ellos se sumaría la propuesta del arquitecto pamplonés Vicente Arizu, que conocemos gracias a un tratado de arquitectura que compuso en 1778 para su uso personal y que estudió el profesor José Javier Azanza. En este texto Arizu volcó todos sus conocimientos y experiencia en arquitectura, matemáticas y geometría. Entre sus páginas Arizu recoge diferentes dibujos que copió de grabados o realizó durante sus viajes a Madrid y Zaragoza. Asimismo, el autor también dejó testimonio de los diseños que realizó para las principales obras que se llevaron en la capital del reino a lo largo del setecientos, como la fachada de la catedral o la del ayuntamiento.

Desconocemos el contexto en el que Arizu desarrolló su propuesta y si esta llegó a ser conocida y valorada por el regimiento de la ciudad. ¿Se trataba de un proyecto real o de un mero ejercicio práctico de carácter privado? Es llamativo que la documentación municipal guarde silencio acerca de una posible intervención de Arizu en el proceso creativo de la fachada concejil. El Archivo Municipal tampoco custodia ningún diseño de este autor, cosa que sí sucede con el dibujo de Goyeneta que finalmente fue descartado, aunque esto no demuestra necesariamente que los regidores no tuviesen noticias de la idea de Arizu. Lo que sí sabemos es que, según Azanza, tanto el proyecto de la fachada de la casa consistorial, como de la catedral de Pamplona, fueron añadidos al tratado en 1785 por haberse perdido las trazas originales. Y es que, según señala el propio autor en su manuscrito, el dibujo de la fachada del ayuntamiento pamplonés es el *«borrador que hizo* [...] *para el frontispicio de la casa de la Ciudad de Pamplona el año de 1753»*. Hay que tener en cuenta, por tanto, que nos enfrentamos, no a las trazas originales, sino a la reproducción de un diseño que su autor realizó más de treinta años antes.

Fuese un proyecto real o un mero alarde privado de conocimiento, un primer examen del dibujo permite concluir que su autor conocía los deseos del ayuntamiento de contar con una fachada con balcones, reloj, esculturas alegóricas y en la que el lenguaje arquitectónico fuese el verdadero protagonista, características que comparte con las propuestas de Goyeneta y Zailorda, No obstante, el diseño de Arizu resulta muy diferente de estos por su carácter más monumental y sobrio, en sintonía con el barroco clasicista.

En efecto, la fachada de Arizu reviste de gran monumentalidad merced al empleo del orden gigante en lugar de la clásica superposición de tres. Así pues, el cuerpo principal se divide en tres calles por medio de pilastras pareadas colocadas sobre altos pedestales. Entre estas pilastras, de fuste acanalado y capitel dórico, se disponen dos niveles de balcones cubiertos con frontones rectos y curvos. Sobre este cuerpo, coronado por un entablamento, se coloca el remate, dotado de dobles pilastras y un frontón triangular con el reloj coronado por pirámides con bolas y pedestales con esculturas. La anchura del remate corresponde a la calle central del cuerpo principal, con el que enlaza por medio de sendos aletones que alcanzan las calles de los extremos del mismo cuerpo principal. En el espacio sobrante, sobre las pilastras angulares, se colocan sendas esculturas.

Este diseño de remate con aletones gustaba mucho a su autor, que lo empleó con variantes en sus propuestas para la catedral de Pamplona o la parroquia de Mendigorría. Según demuestra el tratado, resulta innegable la influencia de Vignola y de las fachadas del Gesú de Roma y, sobre todo, las del Colegio de la Compañía de Alcalá o del monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

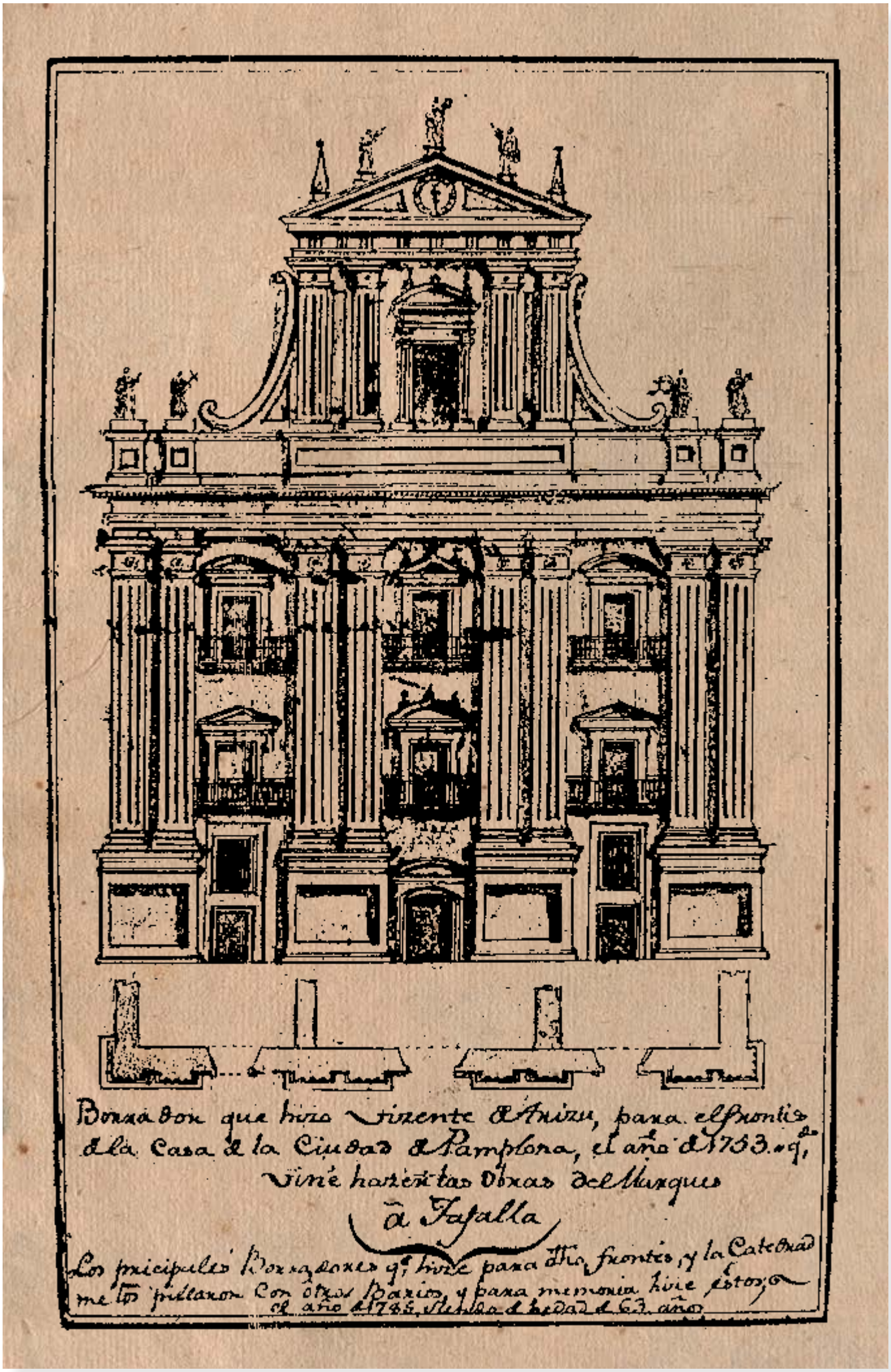
[Alejandro Aranda Ruiz]

Colección particular, *Apuntes de edificios que tomó Vicente de Arizu* [...] *compuesto en 1778*, p. 539, actualmente no localizado.

AZANZA LÓPEZ, J., «El Manuscrito de Arquitectura de Vicente de Arizu, Maestro de Obras del siglo XVIII», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, núms. IX-X (1997-1998), pp. 231-256.

GARRALDA ARIZCUN, J., «El Ayuntamiento y la construcción de la casa consistorial de Pamplona del siglo XVIII (1751-1760)», *Príncipe de Viana*, núm. 182 (1987), pp. 845-915.

MOLINS MUGUETA, J. L., «Trazas y dibujos de la antigua casa consistorial de Pamplona», en R. FERNÁNDEZ GRACIA (coord.), *Pulchrum: Scripta varia in honorem M.ª Concepción García Gainza*, Pamplona, Gobierno de Navarra/Universidad de Navarra, 2011, pp. 555-567.



Borrador que hizo Vizente de Anizu, para el frontis
de la Casa de la Ciudad de Pamplona, el año de 1753. q.
vine haziendo las Obras del Marques
de Fafalla

Los principales Borradores q. hize para dho frontis, y la Catedral
me los pidieron Con otros Varios, y para memoria hize estos
el año de 1765. Siendo de edad de 63. años

FACHADA DEL AYUNTAMIENTO DE PAMPLONA.
Un palacio de las virtudes cívicas. JOSÉ DE ZAILORDA, 1753

Escriturada la construcción de la fachada del ayuntamiento pamplonés en agosto de 1753 según la traza de Juan Miguel de Goyeneta, el regimiento posesionado al mes siguiente manifestó serias dudas en cuanto al diseño elegido. A ello contribuyó la llegada a Pamplona en agosto de ese año del clérigo y arquitecto iruñés residente en Bilbao José de Zailorda, de quien los regidores obtuvieron un nuevo diseño *«de garbo, lucimiento, y esplendor»*. Por ello, en septiembre de 1754 los regidores informaron a sus sucesores que, deseando ejecutar la fachada con *«la mayor perfección y con los adornos correspondientes, ha dispuesto que por persona inteligente y de conocida habilidad, se formase diseño y con efecto se han proyectado dos, que juntos y puestos en una tabla, se hallará en la sala del consistorio, en cuya vista los señores del nuevo regimiento determinarán el que sea de la mayor permanencia, respecto de que el actual no ha hecho esta elección»*. Con los dos diseños sobre la mesa, el nuevo regimiento de 1754-1755 acabó decantándose por el frontis de Zailorda considerándolo *«de más gala y magnificencia que el que se tenía escriturado con Juan Miguel de Goyeneta»*. El 15 de marzo de 1755 se contrató su ejecución con el mismo Goyeneta.

En su dibujo José de Zailorda ofreció dos soluciones en las que se ajustaba perfectamente a los deseos manifestados por la Ciudad de contar con *«un frontispicio de piedra de arquitectura»*. Por este motivo, los modelos propuestos son muy similares al diseño de Goyeneta: organización en tres cuerpos de tres calles articuladas mediante órdenes arquitectónicos, seis vanos en forma de balcones, un reloj, dos torres (en una de las propuestas) y una rica decoración labrada con varias estatuas alegóricas. Estas similitudes denotan, sin duda, la existencia de requisitos previos establecidos por el promotor. Así, el reloj era una afirmación del poder municipal en una ciudad en la que los relojes públicos se encontraban en las iglesias. Asimismo, la presencia de balcones obedecía a necesidades ceremoniales del ayuntamiento, pues desde ellos los clarineros pregonaban las elecciones municipales y en ellos se exponía el retrato del rey y el estandarte de la ciudad en determinadas solemnidades.

Pero Zailorda interpretó estos requisitos de manera distinta. Primero dio mayor volumen al frontis, colocando columnas en lugar de pilastras. Asimismo, la igualdad de órdenes fue sustituida por la superposición del dórico, jónico y corintio. La puerta principal eliminó su forma arquitrabada en favor de un gran arco triunfal. En cuanto al remate, el autor concibió una primera solución con balaustrada y tres cuerpos de frontones curvos partidos. La segunda opción de remate, en cambio, muestra dos torres que flanquean un cuerpo central de perfiles mixtilíneos.

Zailorda también propuso una gran cantidad de esculturas para el remate. Ambas opciones están presididas por la Fama y dos figuras masculinas, que en la opción de la derecha aparecen recostadas en una posición que recuerda a modelos miguelangelescos. En los extremos vemos otras dos figuras masculinas erguidas y semidesnudas. Asimismo, Zailorda colocó dos esculturas flanqueando la puerta principal, algo que no había tenido en cuenta Goyeneta. Como había sucedido con Goyeneta, el regimiento también realizó enmiendas al dibujo de Zailorda ordenando reducir las acanaladuras de las columnas al tercio inferior del fuste y mandando disponer modillones en los entablamentos del segundo y tercer piso.

En lo que atañe a las esculturas, a pesar de estar contempladas en los diseños de Goyeneta y Zailorda, el ayuntamiento no prestó excesiva atención a estas propuestas, tratando el asunto de manera independiente y variando de parecer en múltiples ocasiones, tanto en el número de estatuas como en su iconografía y emplazamiento. En un principio la Ciudad tenía la intención de hacer de su sede un auténtico palacio de las virtudes cívicas con nueve estatuas alegóricas de la Justicia, la Misericordia, la Prudencia, la Fortaleza, la Providencia, la Liberalidad, la Magnanimidad, el Premio y el Gobierno de la República. De haberse llevado a cabo, hubiese sido el conjunto alegórico más importante de Navarra junto al realizado en 1799 por Diego Díaz del Valle para la capilla del Santo Cristo de Cascante. Finalmente, el ayuntamiento optó por una simplificación con tres alegorías y los dos Hércules propuestos por Zailorda flanqueando la puerta principal. Sin embargo, meses después la Ciudad había decidido trasladar los Hércules a otro lugar y sustituirlos por las alegorías de la Justicia y la Prudencia, amén de añadir las estatuas del *«señor rey reinante y la* [...] *de don Carlos el Noble que hizo la Unión»*.

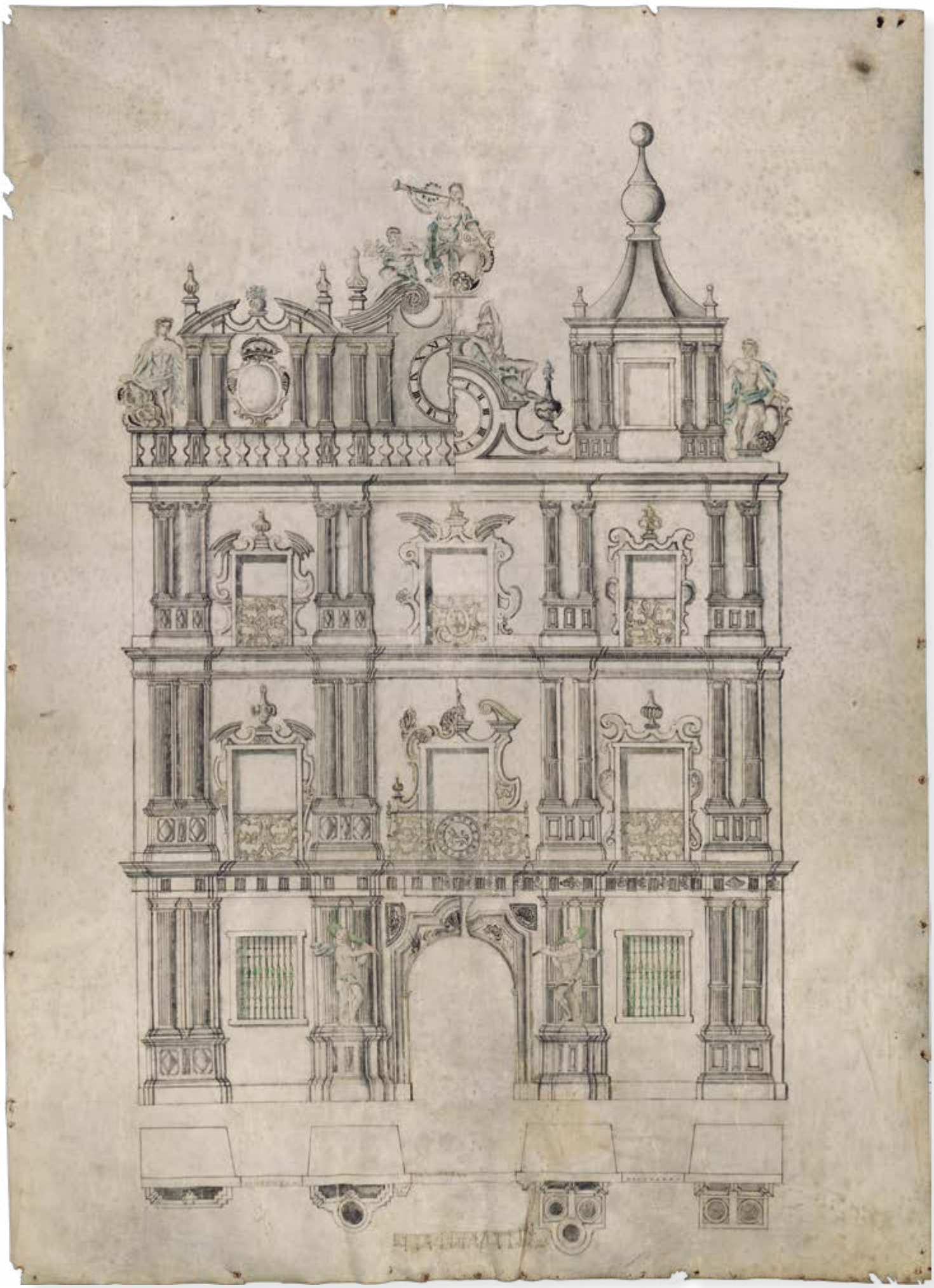
[Alejandro Aranda Ruiz]

Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, planos y dibujos, núm. 123.

Archivo Municipal de Pamplona. Obras municipales, casa consistorial, leg. 1, 1645-1761, núms. 2 y 4 y leg. 2, 1753-1760, núm. 16.

Archivo Municipal de Pamplona. Obras municipales, casa consistorial, s/n.

Garralda Arizcun, J., «El Ayuntamiento y la construcción de la casa consistorial de Pamplona del siglo XVIII (1751-1760)», *Príncipe de Viana*, núm. 182 (1987), pp. 845-915.



PROYECTO DE FACHADA PRINCIPAL PARA LA CASA CONSISTORIAL DE PAMPLONA.
José de Zailorda en 1753. Archivo Municipal de Pamplona.

AYUNTAMIENTO DE PAMPLONA. Un «*rafe o pabellón más conducente y airoso*». JOSÉ DE ZAILORDA, 1753

El 15 de marzo de 1755 el Ayuntamiento de Pamplona contrató con el cantero Juan Miguel de Goyeneta la construcción de la fachada de la nueva casa consistorial arreglada a la traza del arquitecto José de Zailorda. Sin embargo, tal y como demostraría durante el transcurso de las obras, Goyeneta no se contentó con ejecutar de una manera acrítica el modelo de Zailorda, sino que intentó introducir modificaciones en el diseño cada vez que observaba algún tipo de error. De este modo, en mayo de 1755 el cantero puso en conocimiento del regimiento *«algunos reparos que advirtió [en] la construcción de la portada del frontis nuevo de columnas»*. Asimismo, por la instrucción del regimiento a su sucesor en septiembre de 1755 sabemos que por esas mismas fechas el mismo Goyeneta, en compañía de los albañiles Fernando Múzquiz y Manuel de Olóriz, había advertido al ayuntamiento *«que el remate del denunciado frontis si se hacía como en el perfil no aguantará las injurias del tiempo»*. Aunque no eligiese su diseño, el consistorio debía de tener muy en cuenta las opiniones de Goyeneta, pues consultó este asunto con Zailorda, que *«ofreció enviar el rafe o pabellón más conducente y airoso que acompañe en algún modo el orden que se sigue en lo restante de la arquitectura»*.

El intermediario entre el ayuntamiento y el arquitecto pamplonés residente en Bilbao fue el secretario del Consejo Real Esteban de Gayarre, a quien Zailorda escribió desde la villa el 5 de noviembre de 1755 haciéndose cargo de lo que la Ciudad solicitaba *«para la seguridad de el remate de la Casa de la Ciudad»*. En consecuencia, el arquitecto remitió un dibujo o *«borrón en que expreso el perfil y media fachada de ella, que va notada con las letras del abecedario, y su explicación en otro papel aparte por las mismas letras»*.

Zailorda trató de ser en su dibujo e instrucciones lo más claro posible, asegurando a Gayarre en la misiva que no dudaba que entenderían la traza *«así el señor Goyeneta como el señor Olóriz porque he procurado ponerla con su armazón interior para los tejados y la conducción de las aguas de ellos a los parajes que menos embarazo causen»*. Así pues, el dibujo enviado era doble, ya que representaba a la izquierda el frente del remate y a la derecha su perfil. Este dibujo muestra cómo Zailorda concibió para el remate de la casa consistorial una estructura de dos cuerpos superpuestos, ocultos tras la fachada, que corresponde al modelo de la izquierda del dibujo del frontispicio. El cuerpo inferior, señalado con la letra H, correspondía al tejado principal de la casa, mientras que el cuerpo superior, identificado con la letra C, era *«el cuarto de el reloj en el anverso de el remate de medio, sin que se pueda ver de la plaza»*. Detrás del cuarto del reloj se erguía una graciosa espadaña coronada por un frontón triangular y que, según Zailorda, se debía *«colocar sobre el macizo de la pared que divide el recibidor de los cuartos de la secretaría y de acuerdo»*.

Un punto importante del diseño era todo lo relativo a prevenir los problemas ocasionados por las inclemencias meteorológicas. Por este motivo, Zailorda previó que tanto la casa consistorial, como el cuarto del reloj, se cubriesen con sendos tejados a dos aguas, especificando que al tejado principal debía dársele de altura la quinta parte de la anchura de la casa para lograr una inclinación adecuada. Destaca también todo el sistema de canalones de plomo destinados a expulsar el agua. Así, el tejado del cuarto del reloj contaba con sendas cañerías horizontales, señaladas con la letra D, que recogían el agua y la dirigían por una cañería vertical (letra E) a los canalones que flanqueaban el tejado principal. Estos canalones conducían el agua hasta la fachada por donde la expulsaban a la plaza través de unos mascarones dotados de *«unos cañones de calibre suficiente para que la cantidad de agua que reciben de los tejados puedan desaguar sin embarazo de que rebocen, ni retrocedan, que si esto sucediese, sería muy perjudicial a la cornisa, y por consiguiente a toda la casa»*.

Aunque Zailorda aseguró no hallar «*otro mejor modo de evitar lo descubierto en que quedan los remates que el de resguardarlos y asegurarlos, así de los vientos, como de las lluvias»*, la Ciudad acabó descartando esta propuesta por considerar que no resolvía estos problemas. Sería el diseño presentado por Juan Lorenzo Catalán en 1756 el que finalmente se llevaría a cabo.

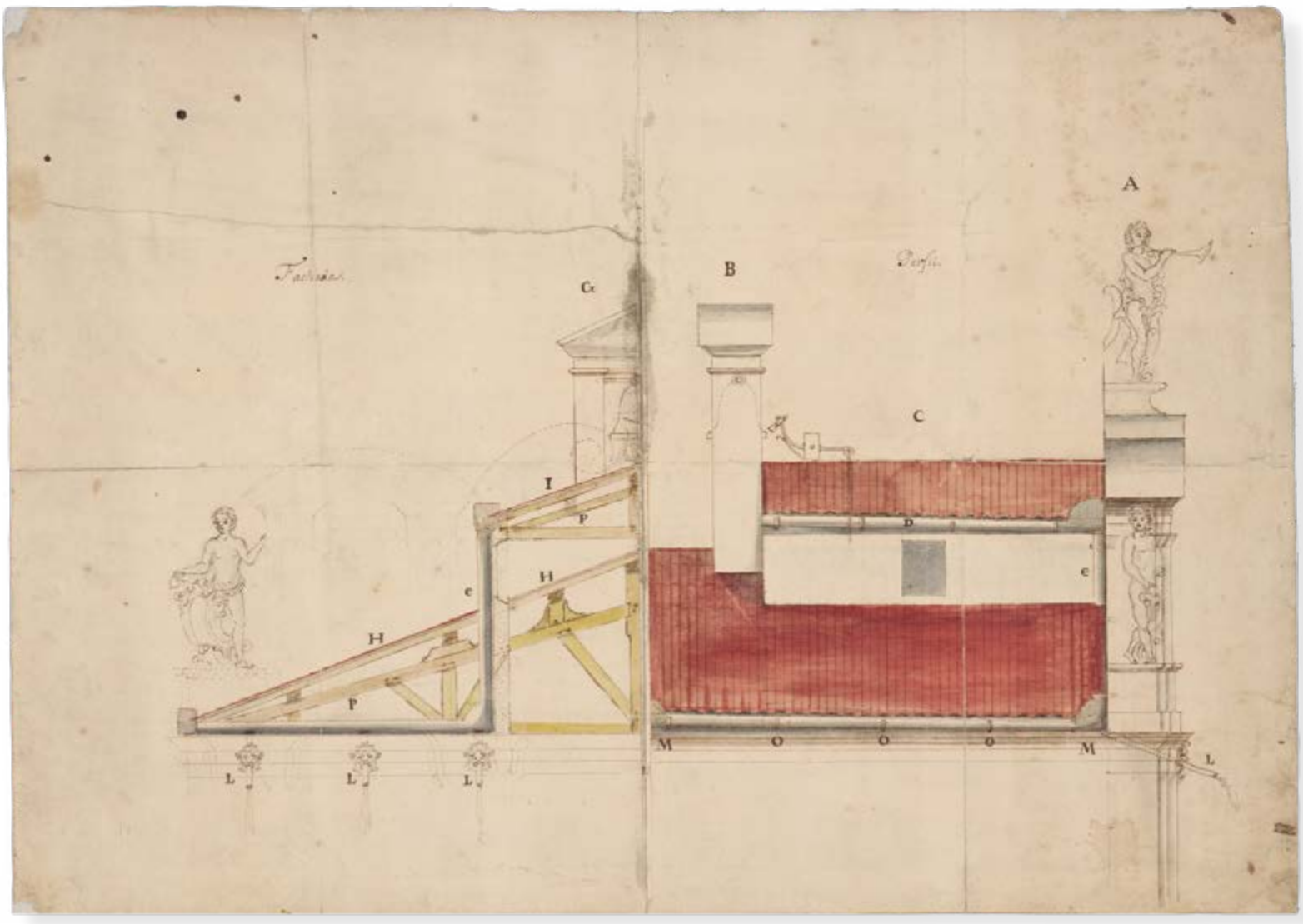
[Alejandro Aranda Ruiz]

Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, planos y dibujos, núm. 128.

Archivo Municipal de Pamplona. Obras municipales, casa consistorial, leg. 2, 1753-176, núm. 16.

Archivo Municipal de Pamplona. Obras municipales, casa consistorial, s/n.

Garralda Arizcun, J., «El Ayuntamiento y la construcción de la casa consistorial de Pamplona del siglo XVIII (1751-1760)», *Príncipe de Viana*, núm. 182 (1987), pp. 845-915.



PROYECTO DE REMATE PARA FACHADA PRINCIPAL DE LA CASA CONSISTORIAL DE PAMPLONA.
José de Zailorda en 1755. Archivo Municipal de Pamplona.

FACHADA DEL AYUNTAMIENTO DE PAMPLONA.

Levantemos «un frontispicio de piedra de arquitectura con la hermosura y lustre que corresponde». JUAN MIGUEL GOYENETA, 1753

PROYECTO DE FACHADA PRINCIPAL PARA LA CASA CONSISTORIAL DE PAMPLONA.
Juan Miguel de Goyeneta en 1753. Archivo Municipal de Pamplona.

Un capítulo importante en la azarosa construcción de la sede del Ayuntamiento de Pamplona entre 1751 y 1760 es, sin duda, su fachada principal, elemento esencial del nuevo edificio y auténtico escaparate del poder de la ciudad. Decidida la demolición del viejo caserón en 1753, los albañiles Fernando Múzquiz y Manuel de Olóriz y el carpintero Baltasar de Martichorena presentaron unas condiciones para una nueva fábrica con un frontispicio guarecido *«con pilastras y demás que a ellas pertenece»* rematado *«con un tímpano y sus tres torrecillas sobre dicho tímpano emplomadas»*. En caso necesario, estos maestros ofrecían hacer una *«demostración por diseño, como también del remate que a dicha fachada principal se le puede hacer»*. Esta idea agradó al regimiento, que acabó encomendando su plasmación gráfica al cantero y arquitecto Juan Miguel de Goyeneta. Así pues, vistos el diseño de Goyeneta y las nuevas condiciones elaboradas por él mismo, los albañiles Múzquiz y Olóriz, los carpinteros Martichorena y Francisco Olóriz y el cerrajero Pedro de Rivas, la Ciudad acordó ejecutar el plan presentado, levantando un nuevo edificio con *«un frontispicio de piedra de arquitectura con la hermosura y lustre que corresponde»*. Obtenido el permiso del Consejo Real para la construcción y financiación de la obra, el 31 de agosto de 1753 la Ciudad firmó con Goyeneta el contrato de las labores de cantería y arquitectura.

Ajustándose a los deseos del consistorio, Goyeneta plantea una fachada arquitectónica de tres cuerpos de tres calles articulada por medio de pilastras pareadas de capitel corintio con su correspondiente entablamento corrido. Sobre esta estructura se dispone una rica decoración labrada a base de rocallas, muy en sintonía con el arte de la Navarra del momento: pinjantes de flores y frutos en los cajeados de las pilastras o copetes de perfiles mixtilíneos en los vanos. Cabe mencionar la mayor altura y riqueza decorativa del segundo cuerpo que, no en vano, corresponde al *piano nobile* o planta principal en la que se encontraban las estancias más representativas del poder municipal: los consistorios de verano e invierno con su oratorio, la sala de audiencias del alcalde o la secretaría. Contrasta con todo lo dicho la sencillez de la puerta principal que, además de ser arquitrabada, no presenta ningún tipo de decoración dejando este tema abierto para el futuro.

Para el remate el autor ofrece dos opciones en las que el elemento común son las dos torres de los extremos, pensadas para hacer del de Pamplona un ayuntamiento excepcional, ya que el de Viana, levantado a partir de 1684 por los hermanos Raón, era uno de los escasos edificios concejiles de Navarra con torres. A estas torres se añade el reloj y la decoración escultórica. En la primera opción, el reloj se aloja en un frontón triangular. Cuatro esculturas de *puttis* se distribuyen por las torres, dos en cada una; sobre el frontón sobresale la personificación de la ciudad de Pamplona en forma de matrona coronada con un cetro en la mano y apoyada sobre un gran escudo de Pamplona en el que erróneamente se representa al león en posición rampante. Por su parte, en la segunda opción el remate se asienta sobre un pedestal corrido en el que el reloj de la parte central se instala en un marco curvo rematado por un florón y flanqueado por dos figuras de la Fama con trompetas y palmas en las manos, una de pie y la otra recostada. Estas dos esculturas hacen desaparecer dos de los cuatro *puttis* de la versión anterior.

Por las instrucciones que los regidores dejaron en septiembre de 1753 a sus sucesores sabemos que el ayuntamiento había aprobado el diseño de Goyeneta con la primera opción de remate, aunque todo ello con algunas modificaciones. Por esta razón ordenaban trasladar esos cambios a un dibujo *«en limpio»* una vez concluida la obra. Estos cambios incluían la transformación de la matrona en una alegoría de la Fama que, como en el dibujo, iría acompañada de una *«piedra grande en que estén grabadas las armas de la Ciudad, que según los capítulos de la Unión es un león andante coronado y ornado con las cadenas del reino»*. Además, a las cinco esculturas del coronamiento se sumarían *«dos a los dos lados de la puerta principal»*, cuya temática desconocemos. En la decisión de incluir la Fama y añadir dos esculturas a la puerta principal debió de influir el diseño que José de Zay Lorda realizó por aquel entonces y por el que los regidores se acabarían decantando.

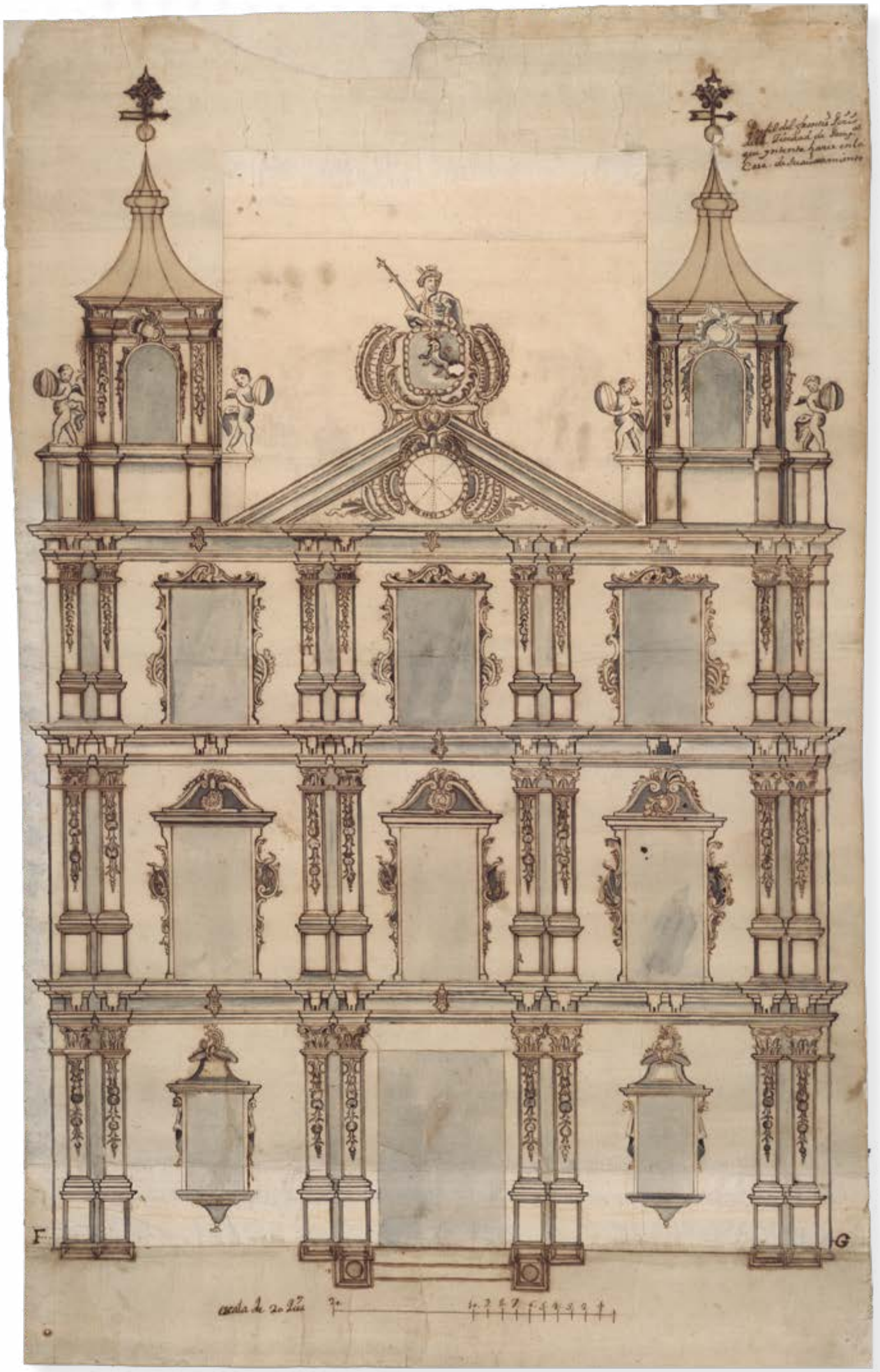
[Alejandro Aranda Ruiz]

Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, planos y dibujos, núms. 122 A y B.

Archivo Municipal de Pamplona. Obras municipales, casa consistorial, leg. 1, 1645-1761, núms. 2 y 4 y leg. 2, 1753-1760, núm. 16.

Garralda Arizcun, J., «El Ayuntamiento y la construcción de la casa consistorial de Pamplona del siglo XVIII (1751-1760)», *Príncipe de Viana*, núm. 182 (1987), pp. 845-915.

Molins Mugueta, J. L., «Trazas y dibujos de la antigua casa consistorial de Pamplona», en R. Fernández Gracia (coord.), *Pulchrum: Scripta varia in honorem M.ª Concepción García Gainza*, Pamplona, Gobierno de Navarra/Universidad de Navarra, 2011, pp. 555-567.


F
G

PLAZA DE TOROS DE PAMPLONA. JOSÉ PABLO OLÓRIZ, 1777

PLAN Y PERFILES PARA LA PLAZA DE TOROS DE PAMPLONA.
José Pablo Olóriz, 1777. Archivo General Militar de Segovia.

Al igual que la propia fiesta, también el coso taurino ha evolucionado con el paso del tiempo, pasando de un espacio urbano común –las plazas mayores o plazas del coso– a un recinto específico. Si bien las primeras plazas fijas datan de la segunda mitad del siglo XVIII, será a partir del XIX cuando se incorporen definitivamente al paisaje urbano y formen parte del patrimonio de las ciudades españolas.

Pamplona no fue una excepción a este panorama general, de manera que los festejos tenían lugar en la plaza del Castillo, en la que previamente los carpinteros municipales acondicionaban el espacio y acotaban su perímetro mediante un cerramiento provisional de madera a modo de galería corrida. Las autoridades asistían desde la casa del toril, y además se alquilaban balcones de casas particulares, con lo que el aforo del coso taurino pamplonés oscilaba entre las 5.000 y 6.000 personas.

El primer intento para construir una plaza de toros fija data de 1777, cuando la corporación municipal consideró la posibilidad de construir una plaza «*a imitación de las que se hallan establecidas en la corte de Madrid y ciudad de Zaragoza, de las cuales se ha hecho traer sus planos*», reza el acta de la sesión celebrada el 9 de agosto. La iniciativa se concretó en el diseño firmado ese mismo año por el maestro de obras José Pablo de Olóriz, conservado en el Archivo General Militar de Segovia junto a la solicitud municipal y el informe de Ingenieros. Con su escala de cuarenta varas navarras y orientado con la rosa de los vientos de ocho puntas y flor de lis, desarrolla el perfil exterior e interior del coso, así como el perfil interior de los toriles y una planta de la plaza en la que las distintas dependencias quedan explicadas mediante números. El ruedo es circular, forma afín al academicismo y considerada idónea para la lidia, y está limitado por una doble valla perimetral de madera para facilitar la defensa del torero y evitar que el toro saltase a los tendidos. A su alrededor se distribuyen los espacios para la lidia, como los toriles y las puertas de entrada de los toros, de los toreros a pie y a caballo y de las mulillas de arrastre.

En alzados, el exterior muestra cuatro alturas de huecos adintelados con la puerta principal de medio punto, en tanto que el interior constaba de gradas de tendido finalizadas en una grada cubierta y dos andanadas de balcones cerrados por balaustradas para que sirvieran de miradores. No faltaban los espacios reservados a las autoridades: el balcón para la Ciudad sobre la puerta de toriles y los balcones para el Reino, el Consejo y la Cámara de Comptos.

En cuanto a su emplazamiento, se pensó levantarla a espaldas de la capilla de San Fermín hacia el hospital de San Antonio, pero después se consideró más adecuado el campo de la Taconera, un espacio amplio que aparentemente no presentaba problemas a la fortificación de la ciudad. Las autoridades civiles y militares aprobaron el proyecto y el 9 de septiembre se acordó elevar la solicitud a Su Majestad. Pero finalmente el dictamen real no autorizó su construcción en la Taconera.

Pese al revés sufrido, el regimiento de la ciudad volvió a intentarlo en 1780, si bien en esta ocasión no se trataba de construir una plaza de toros fija, sino de levantar un nuevo frente de casas en mitad de la plaza del Castillo y a la vez arreglar los tres frentes restantes, de suerte que todos ellos guardasen perfecta simetría y ofreciesen una imagen unitaria. Tampoco llegó a prosperar este proyecto que hubiese transformado radicalmente la fisonomía del salón de la ciudad, pues el regimiento no lo consideró rentable.

En 1803 la Casa de Misericordia recuperó la posibilidad de construir una plaza de toros fija en la Taconera, de forma que el maestro arquitecto Pedro Nolasco Ventura, recién nombrado director de caminos de Navarra, elaboró dos diseños en borrador que remitió para su aprobación a la Academia de San Fernando, junto con el correspondiente informe facultativo y la estimación de su coste en 1.725.073 reales. La Comisión de Arquitectura de la Academia los examinó en sus juntas de 1 y 30 de septiembre, apuntando ciertas modificaciones a introducir en los planos definitivos en relación con la disposición de los asientos de la grada y el carácter incombustible del recinto, al construirse de nueva planta; además, no apreciaba en ellos el mérito suficiente para ser recibido de Académico, como solicitaba. Aunque inicialmente el proyecto obtuvo el permiso real, más tarde fue anulado por considerar el emplazamiento perjudicial para la defensa de la Ciudadela, autorizándose tan solo su construcción en la plaza del Castillo, por lo que tampoco llegó a fructificar. Tras los anteriores intentos fallidos, la construcción de una plaza de toros fija en Pamplona deberá esperar hasta la década de 1830.

[José Javier Azanza López]

Archivo General Militar de Segovia. Colección: ES-DFAMD, carp. 48, plano 498. Notas: ID_Plan. 10037; Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. Le-1-28-4. Expedientes informados en la Comisión de Arquitectura de 3 de septiembre y 1 de octubre de 1803.

Larumbe Martín, M., *El academicismo y la arquitectura del siglo XIX en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990.

Pérez Ollo, F., *La Plaza de Toros de Pamplona (1922-1997). Notas para la historia de una Feria*, Pamplona, Casa de Misericordia, 1997.

Sagüés Lacasa, M. M., *Centenario Plaza de Toros de Pamplona (1922-2022)*, Pamplona, autoedición, 2022.

PLAN Y PERFILES PARA PLAZA DE TOROS



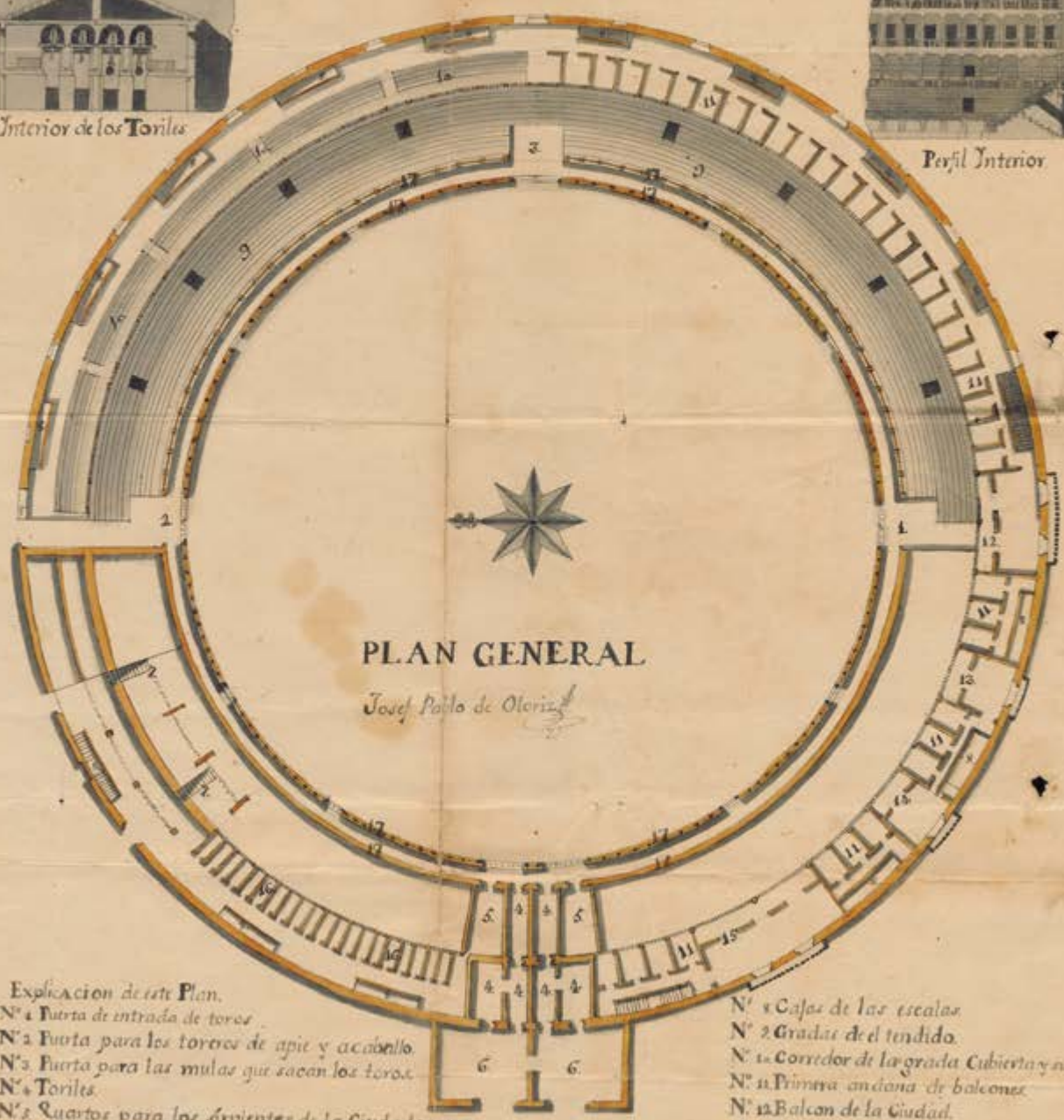
Perfil Exterior



Perfil Interior de los Toriles



Perfil Interior



PLAN GENERAL

Josef Pollo de Oloriz

Explicacion de este Plan.
N.° 1 Puerta de entrada de toros
N.° 2 Puerta para los toreros de apie y acaballo
N.° 3 Puerta para las mulas que sacan los toros
N.° 4 Toriles
N.° 5 Quartos para los dirientes de la Ciudad y zipo
N.° 6 Toriles generales
N.° 7 Escala para subir á el tendido y salida á este

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 2a 3a 4a BARAS NABARRAS

N.° 8 Cajas de las escalas
N.° 9 Gradas de el tendido
N.° 10 Corredor de la grada Cubierta y su salida
N.° 11 Primera andana de balcones
N.° 12 Balcon de la Ciudad
N.° 13 Balcon de el Reyno
N.° 14 Balcon de Camara Comptos
N.° 15 Balcon de el Consejo
N.°s 16 Segundo suelo de Balcones
N.° 17 Ballas que forman calle para que no salte el toro á los tendidos

BAÑOS DE FITERO. MIGUEL ANTONIO GUILLORME, 1817

Desde el siglo II d. C. hasta comienzos del siglo V las instalaciones termales y su uso por los romanos están perfectamente documentadas. De las noticias de la Edad Media merece especial mención el suceso prodigioso que recoge el *Codex Calixtinus* o *Liber Sancti Iacobi*. En la Colección Diplomática del Monasterio encontramos referencias a los Baños termales, bajo la denominación de «*Caracalla*» o de «*Tudején*» y en alguna ocasión «*bañuelo*». Las tierras donde se emplazaba el manantial pasaron a formar parte del patrimonio monástico de los cistercienses de Fitero desde 1157. El resto de la documentación se referirá a ellos en los amojonamientos así: «*l'agua calient, aguas caldas de Tudején, baños de Fitero, baños y agua caliente*». A mediados del siglo XVI se les denomina como «*pozos de San Valentín*» en alusión al titular de la antigua advocación de la iglesia de Tudején.

Las noticias de la Edad Moderna tienen un hecho sobrenatural como especial punto de partida en nuestro rápido recorrido. Se trata de un auto notarial, que recoge la relación de milagros obrados en 1598 en los Baños Viejos, testificado por el escribano Miguel de Urquizu y Uterga y firmado por el abad fray Ignacio de Ibero. Dos años más tarde, en 1600, venía al mundo el más ilustre de los hijos de la villa, don Juan de Palafox y Mendoza. En circunstancias harto novelescas aunque reales, el niño fue salvado por Pedro Navarro de una muerte segura y a iniciativa de aquella familia adoptiva se erigió la Ermita de la Virgen de la Soledad, quién sabe si fue para servir de recuerdo a la soledad de aquel niño que en el día 24 de junio estuvo a punto de padecer en aquel lugar áspero y breñoso.

Por lo demás, la vida ordinaria del establecimiento pasaba por el arrendamiento que hacían sus poseedores, los monjes, a favor de personas que alquilaban su explotación. Conocemos contratos de arriendo de los Baños por parte del monasterio de Fitero desde el siglo XVII hasta la exclaustración. Por una cantidad el arrendatario adquiría unas responsabilidades con unas tarifas y la obligación de dar aguas gratis a los monjes de Fitero, a los capuchinos de Cintruénigo y a pobres de solemnidad en un número prefijado. Asimismo, debía fijar en sitio bien visible –el patio– las tarifas de los servicios ofertados por la unidad de nueve días o novena.

Entre los bañistas célebres de los que tenemos constancia figuran don Francisco de Sosa, obispo de Canarias entre 1607 y 1613. Con tal motivo confirió órdenes, sin querer hacer uso para ello de licencias del obispo de Tarazona, conformándose con las que le dio el abad fray Ignacio de Ibero. En 1612 se documenta la presencia de don Pedro Díaz, presidente de la Corte Mayor. El Regimiento de Fitero «*al ver que los pueblos circunvecinos le llevaban presentes*» decidieron obsequiarle con capones y caza, fruta, cordero y pan. En 1773 falleció en los Baños el maestro de capilla de la catedral de Pamplona Andrés Escaregui. En1822, concretamente entre el 6 de septiembre y el 16 de octubre, tomó las aguas el arzobispo de Zaragoza don Manuel Vicente Martínez y Jiménez.

La fama del establecimiento se debía a la publicitación de sus aguas en distintos libros y aún en mapas salidos de destacados talleres de grabadores europeos, en su mayor parte. Entre los textos citaremos al del famoso doctor Alfonso Limón, en su *Espejo cristalino de las aguas de España* (Alcalá de Henares, 1697); la *Historia de las fuentes minerales de España*, obra de Pedro González de Bedoya y la edición del *Examen Chymico-médico de los principios y virtudes de las aguas termales y Baño de Fitero*, obra del licenciado Antonio Ramírez, editada en 1767 en Pamplona.

El siglo XIX sería de revolución para el establecimiento porque pasó de las seculares manos de los monjes a la de particulares. Además, mediada la centuria, una nueva captación de otro manantial bien cerca vino a hacer la competencia al establecimiento viejo.

En 1804 se suscitó un pleito que llegó hasta el virrey de Navarra: el arrendador del establecimiento fue acusado de cobrar en demasía a los soldados del Regimiento de Caballería de Borbón. El Tribunal hizo un llamamiento al Estado para que levantara un edificio para la tropa e indigentes, vista la desidia del abad del monasterio. Ante las presiones, el abad fray Jerónimo Bayona, encargó a Juan de Angós

Archivo Baños de Fitero. Proyecto para los Baños de 1817.

Fernández Gracia, R., *Nacimiento e infancia del Venerable Palafox,* Pamplona, Asociación de Amigos del Monasterio de Fitero, 2000; y «En el Centenario de la Sociedad Baños de Fitero», *Revista Fitero 2009.*

Olcoz Yanguas, S., *Los Baños romanos de Fitero. Apuntes para la historia de los Baños de Fitero*, Fitero, Fundación Cultural Navarra-Baños de Fitero, 2017, pp. 133 y ss.

Ramírez Martínez, J. M., «Miguel Antonio Guillorme». https://historia-hispanica.rah.es/biografias/22047-manuel-antonio-guillorme [consulta: 18/02/2025].

una nueva instalación cuyas obras comenzaron en 1805 con planos del director de Caminos don Pedro Nolasco Ventura, comisionado a tal fin por el virrey.

En 1808 se describe así el edificio: «*Se reducen sus edificios a una espaciosa cuadra cubierta y cerrada, con su correspondiente pajar y pesebrera, sita a un lado del camino a inmediación de la casa, de cabida de cuarenta caballerías; una fábrica en cuadro de ladrillo y sólida, a similitud de un pequeñuelo convento de capuchinos, compuesta de zaguán con su escala principal a la mano derecha, una pila bajo el hueco de esta..., un sitio cercado contiguo que, por haber nacido él el Venerable Palafox, se reserva destinado para su capilla si se verifica su canonización; una luneta en el centro descubierta por la parte superior y cerrada con igual solidez en todo su circuito, cuyo ámbito forma dos claustros, correspondientes, al primero y segundo piso de que consta la obra, de los cuales, el primero, llamado el bajo, contiene once aposentos, una espaciosa cocina con su despensa, tres pozos cerrados de capacidad mucho mayor que la necesaria, una estufa y una escala al frente por la que se sube a los bañados al segundo tránsito, el cual incluye como es, hacia la parte que corresponde a los pozos, un salón abierto y común, con cuatro cuartos de clase igual a la de los primeros, una cocina, un horno de cocer pan, una oficina para su amase, una capilla que sirve de iglesia para la celebración de los oficios y un lugar común para verter aguas. Y en lo restante, a la mano izquierda otra segunda cocina con un aposento interior y once habitaciones más decentes que las indicadas, de ellas una con dos alcobas y ocho con una, así éstas como las demás suficientes para la cómoda colocación de un huésped y su asistente. De este segundo piso, entre salón y capilla, nace una escala algún tanto demolida que se dirige a la bóveda...*».

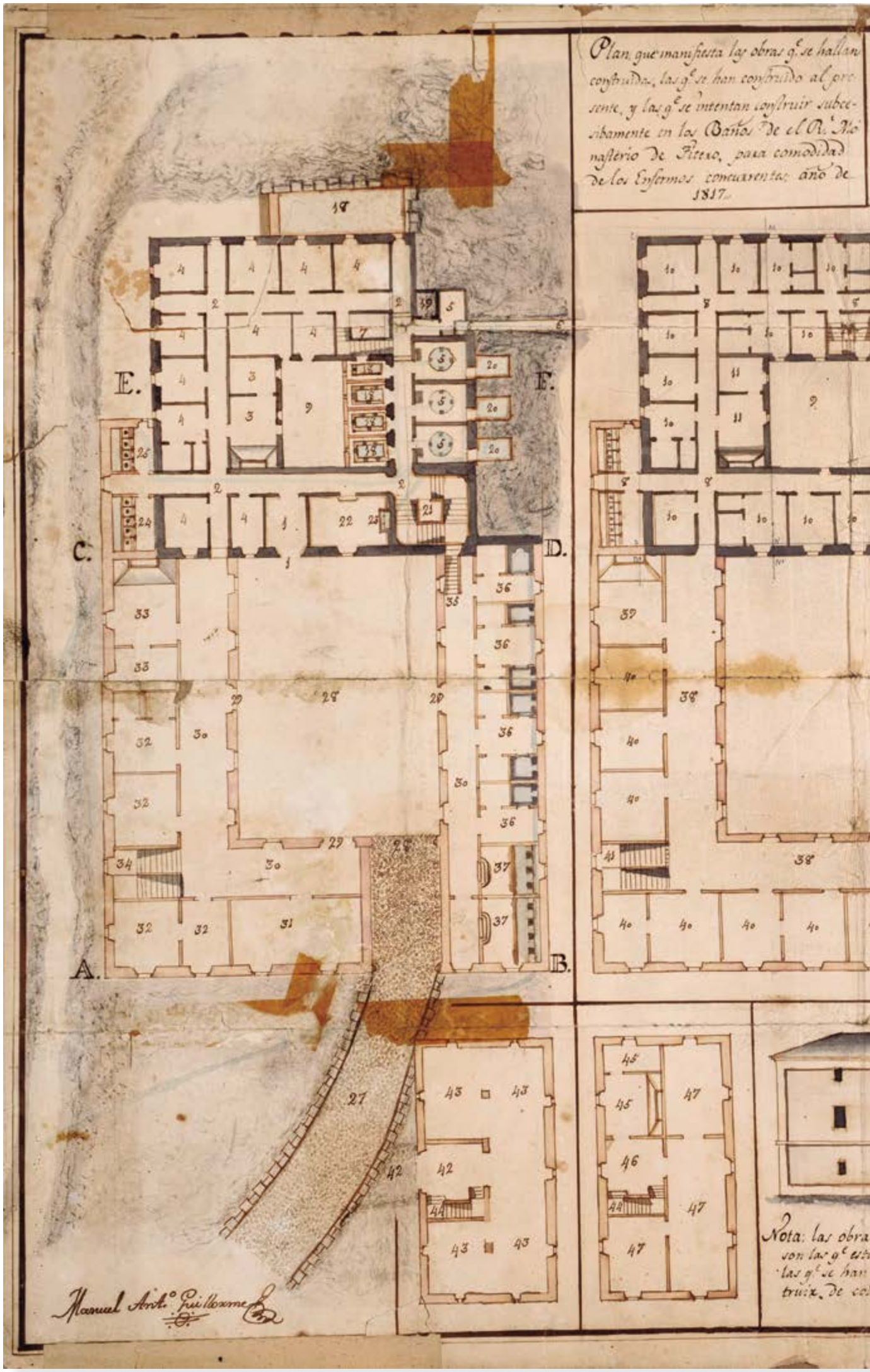
Durante la Guerra de la Independencia las tropas francesas utilizaron el edificio como hospital para sus heridos y enfermos, hasta octubre de 1813. Tras el paso de la tropa, un vecino de Corella escribía al virrey: «*el edificio está hoy más deteriorado que nunca..., es una mansión incomodísima y hedionda*». Con estos prolegómenos, nos vamos a explicar tanto el proyecto de obras que nos ocupa, así como algunas misivas al mismísimo virrey de Navarra.

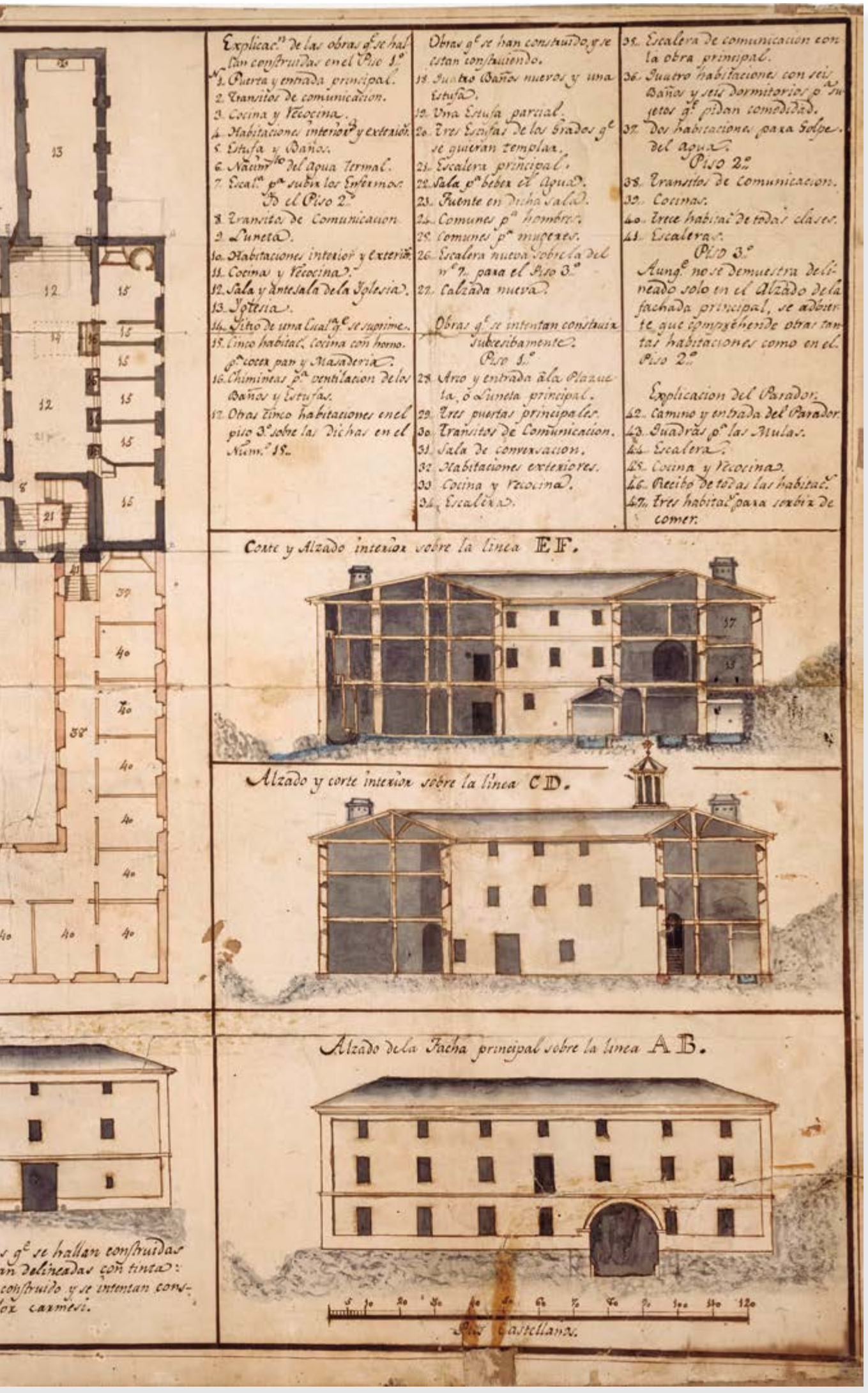
En 1817, se fecha una carta del médico Ángel Sanz y Muñoz al virrey de Navarra, conde de Ezpeleta, en la que afirma: «*Estos Baños, Excelentísimo Señor, son un manantial de felicidad nacional que la Divina Providencia ha colocado en lo más meridional del Reyno de Navarra. Sus virtudes no son inferiores a las de muchas aguas minerales famosas y bien cacareadas en Francia e Inglaterra. Esta verdad será susceptible de demostración si se atiende al análisis comparativo y a la serie de fenómenos que he observado en el decurso de tres años...*». La carta concluye pidiendo al virrey que interviniese ante los monjes en aras a engrandecer el edificio y dotarlo de diferentes servicios.

Ante tal situación, se decidió acometer un extenso plan de reformas del que ha quedado constancia en un magnífico plano conservado que ha llegado a nuestros días, que contempla el plan de las obras «*hecha, en ejecución y por hacer*» en los Baños de Fitero, firmado en 1817 por Miguel Antonio Guillorme, director de Caminos y Obras reales en los Baños de Arnedillo. Una clarísima numeración de las estancias de todo tipo, junto a la siguiente inscripción da buena cuenta de lo que se pretendía hacer. Su texto es el siguiente: «*Plan que se manifiesta las obras que se hallan construidas, las que se están construyendo al presente y las que se intentan construir sucesivamente en los Baños del Real Monasterio de Fitero para comodidad de los enfermos concurrentes. Nota: Las obras que se hallan construidas son las que están delineadas con tinta, las que se han construido y se intentan construir de color carmesí*».

El autor de la traza, Miguel Antonio Guillorme, se documenta en Calahorra en 1789 y 1805. Era natural de Herce o Arnedillo, trabajó en obras de arquitectura y retablos y en la documentación se hace constar que era «*maestro hábil y reconocido por la Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando*». Entre sus obras en tierras navarras citaremos la construcción de la capilla de San Francisco Javier de la parroquia de Villafranca, con proyecto de Francisco Martínez Corcín, realizado en torno a 1804.

[Ricardo Fernández Gracia]


Plan. que manifiesta las obras q.e se hallan construidas, las q.e se han construido al presente, y las q.e se intentan construir subcesibamente en los Baños de el R.l Monasterio de Piteo, para comodidad de los Enfermos concuarenta: año de 1817.
E.
F.
C.
D.
A.
B.
Manuel Arch.o Guillaume



PROYECTO PARA LA GRAN REFORMA DE LOS BAÑOS DE FITERO EN 1817.
Miguel Antonio Guillorme. Archivo Baños de Fitero.

AYUNTAMIENTO DE PUENTE LA REINA. PEDRO MANUEL DE UGARTEMENDÍA, 1828

A principios del siglo XIX, cerrando uno de los lados largos de la plaza Mayor de Puente la Reina, se situaba la casa principal del mayorazgo Lodosa, propiedad de Joaquín María Mencos, conde de Guenduláin. Alegando que tenía una extensión excesiva para sus necesidades, así como el deplorable estado en que se hallaba y el alto coste que tendría su arreglo, solicitó permiso al Consejo Real para vender una porción. Obtenida la autorización en 1826 y tras haber reedificado la parte del inmueble que hacía esquina entre la plaza y la calle Mayor, el 19 de febrero de 1828 vendió el resto del casal al consistorio puentesino, representado por su alcalde Fermín de Ureta y otros regidores, por 25.656 reales. El fin de aquella operación inmobiliaria era la construcción de la casa consistorial sobre aquel solar. Se erigiría por tanto frente a la denominada Casa de los Cubiertos, levantada a instancias del ayuntamiento a partir de 1727 para acoger dependencias municipales y funciones comerciales bajo sus soportales. Indiscutiblemente, con el nuevo edificio, que fue encargado al arquitecto academicista vasco Pedro Miguel de Ugartemendía (Andoain, c. 1769-Bayona, 1836), la plaza Mayor de Puente la Reina, principal espacio social, comercial y festivo de la villa, quedaría monumentalizada y regularizada de manera definitiva.

En el Archivo Municipal de Puente la Reina se conserva el proyecto que Ugartemendía realizó para tal fin. Fechado el 28 de julio de 1828 en Tolosa, el autor se presenta como «*arquitecto de la Real Academia de San Fernando, capitán graduado de ingenieros, vecino y director de las obras de reedificación de la ciudad de San Sebastián*». Está formado por ocho diseños y sus correspondientes explicaciones: planos de la plaza y de los diversos pisos del edificio y diseños de la fachada principal, que aquí se reproduce, y la de la calle del Cerco. La nueva construcción albergaría estancias diversas, destacando la alhóndiga en la planta baja, el salón de juntas en el piso noble, las escuelas en el segundo piso y las cárceles en la buhardilla, articulado todo ello por una espaciosa escalera rematada con una media naranja, cuya sección también aportó.

En el diseño del frontispicio principal, caracterizado por su clasicismo, depuración de formas y ausencia de decoración, integró visualmente la casa existente del conde, generando así un frente estéticamente unitario e ininterrumpido desde la calle Mayor hasta la calle del Cerco. Para ello, Ugartemendía planteó un cuerpo central levemente adelantado y más alto, a cuyos lados dispuso dos alas formadas por planta baja, dos pisos superiores separados por impostas lisas y un tercero abuhardillado bajo la cubierta. El lado izquierdo se correspondía con el edificio condal y el derecho con las nuevas dependencias públicas. En ambos se distribuían rítmicamente sencillos balcones con rejas de forja. Por su parte, el núcleo central del edificio lo concibió con un soportal enrejado, apoyado sobre machones almohadillados en los extremos y cuatro pilares dóricos en el centro. Por encima situó sendos pisos flanqueados por dos parejas de pilastras gigantes y un ático con una balaustrada de remate. Dotó a la planta principal de un balcón corrido sobre ménsulas al que se abrían tres puertas ventanas correspondientes al salón, la estancia más amplia y significativa del edificio. Ubicó el escudo de la villa sobre el vano central.



Archivo Municipal de Puente la Reina, leg. 365, documentos varios.

Armendáriz Martija, J. y Jimeno Jurío, J. M., «Puente la Reina/Garés: Estudio histórico-arqueológico de su urbanismo y sistema defensivo medieval», *Trabajos de Arqueología Navarra*, núm. 18 (2005), pp. 113-173.

Larumbe Martín, M., *El academicismo y la arquitectura del siglo XIX en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990.



PROYECTO PARA LA CASA CONSISTORIAL DE PUENTE LA REINA. Pedro Manuel de Ugartemendía, 1828. Archivo Municipal de Puente la Reina.

Ugartemendía estimó los costes de la obra en 212.469 reales y medio, ordenó que los diseños quedaran archivados y recomendó que la obra se hiciera globalmente por pública subasta. Sin embargo, el proyecto nunca se llevó a cabo. Las exhaustas arcas municipales y la inestabilidad política del siglo XIX impidieron su construcción. En 1831, Julián Marín, por encargo del consistorio, ofreció un nuevo presupuesto, sustancialmente rebajado por haber reducido la estructura del edificio a lo mínimo y haber eliminado todo adorno interior y exterior. No prosperó. Esta demora inicial enlazó con la primera guerra carlista y con otros gastos más urgentes que se fueron interponiendo sucesivamente, como el empedrado de calles, el arreglo de las escuelas públicas ubicadas en el antiguo convento de la Trinidad, el alumbrado o la ampliación del cementerio. En 1866 el consistorio realizó un nuevo intento. Con el fin de obtener su aprobación, se dirigió a la Diputación esgrimiendo que el ayuntamiento *«está albergado en una covacha»*, socavándose por ello el decoro y la dignidad de la autoridad, a la vez que se denunciaba que la plaza, en vez de ser *«graciosa y bonita»*, resultaba *«irregular y deforme»*, sin comodidad ni belleza, problemas que se solventarían con la nueva construcción. Diversos factores como la falta de medios, el enfrentamiento entre vecinos por el proyecto y la imposibilidad de contar con la piedra de la arruinada iglesia del Crucifijo llevaron a la Diputación a denegar la licencia el 11 de enero de 1867. Finalmente, andando el tiempo, sobre aquel solar se levantaría en 1897 el denominado Cubierto de Cinc para el mercado.

[Pilar Andueza Unanua]

SEMINARIO DE PAMPLONA. PEDRO MANUEL DE UGARTEMENDÍA, 1832-1833

PROYECTO DE REFORMA DEL INTERIOR DEL SEMINARIO CONCILIAR DE SAN MIGUEL DE PAMPLONA.
Pedro Manuel de Ugartemendía en 1833. Archivo Municipal de Pamplona.

Entre los avatares que rodearon la erección del Seminario Conciliar de San Miguel de Pamplona por el obispo pamplonés Juan Lorenzo Irigoyen el 5 de mayo de 1777 destaca todo lo relativo a la construcción de su sede. La expulsión de la Compañía de Jesús en 1767 fue aprovechada por prelado iruñés para solicitar a la Corona el antiguo colegio jesuítico de Pamplona con objeto de instalar en él los seminarios Conciliar y Episcopal que pretendía erigir. Aunque desde la corte se accedió a la súplica del obispo, que incluso llegó a tomar posesión del colegio y de su iglesia en 1769, la escasez de recursos para adaptar el edificio a su nueva función, la negativa del duque de Alba a ceder una huerta aneja al colegio para su ampliación y la oposición de la marquesa de Vesolla a la expropiación del edificio, que consideraba suyo apoyándose en un patronato particular, impidieron la realización de este proyecto.

Esta situación forzó al fundador a buscar un nuevo emplazamiento para la sede de los dos seminarios. La solución se encontró en una parte de la huerta catedralicia que parecía reunir las condiciones buscadas por el prelado: luz, tranquilidad, espacio suficiente y cercanía con la seo. Para ello, el 30 de abril de 1772 el obispo permutó con el cabildo la llamada «Torre Vieja», perteneciente a la mitra, a cambio de una porción de la huerta capitular situada en un ángulo de 90 grados entre las calles Dormitalería y Merced, frente al convento de este mismo nombre y un lateral del Palacio Episcopal. Este solar permitió la construcción de un edificio de nueva planta que debió de concluirse para 1776, año en que puede datarse la portada con la efigie de San Miguel que se levanta en la calle Dormitalería. De esta forma, el 7 de enero de 1777 el nuevo edificio abrió sus puertas quedando instalados en él los seminarios Conciliar y Episcopal.

A pesar de los buenos deseos del fundador, muy pocos años después la nueva construcción comenzó a mostrarse incapaz para acoger con comodidad a estas dos instituciones educativas. En 1782, en un intento de conseguir más espacio, el obispo Agustín de Lezo y Palomeque consiguió de Carlos III la autorización para trasladar el Seminario Episcopal de San Agustín al antiguo colegio de la Compañía. No obstante, la separación de los dos seminarios no resolvió las carencias derivadas de la misma concepción del edificio. En 1831 un informe sobre el estado del Seminario Conciliar hacía especial hincapié en la influencia entre arquitectura y funcionalidad, resaltando que «*la estrechez del edificio tiene también su influjo en los atrasos de la educación*». Y es que al edificio adolecía de «*lo más esencial. Fáltale la extensión y amplitud necesaria en los tránsitos y habitaciones; falta la luz suficiente a algunas piezas; faltan aulas y alguna que tiene es demasiado lóbrega y ahogada; falta la ventilación y la capacidad aun en la misma sala de estudio* [...], *resultando de la opresión a las horas de vela un copioso sudor en los alumnos aun los días más fríos del invierno*». La sede del seminario tampoco cumplía las recomendaciones de san Carlos Borromeo de contar con un espacio reservado al «*ejercicio corporal y recreación honesta de los muchachos, que a sus horas deben divertirse a pelota, trucos, bochas y otros juegos inocentes donde no se traviese dinero*». Y es que el Seminario de Pamplona carecía de un «*jardín o patio espacioso, pues el que tiene apenas basta para la diversión del número de colegiales que suele haber y cuando llueve, mucho menos. Así es que la comunidad tiene que salir de paseo los más de los días y en muchos de ellos dos veces contra el espíritu de semejantes establecimientos y aun contra la letra de las constituciones*». Ante estos problemas el informe no veía otra salida que la de optar por el «*aumento o renovación en el edificio*».

Así pues, con el fin de hacer frente a todas estas dificultades, las autoridades eclesiásticas recurrieron al arquitecto guipuzcoano y académico de San Fernando Pedro Manuel de Ugartemendía, que en 1832 y 1833 elaboró las propuestas para las fachadas del edificio, y un plano con parte de la reordenación interior. El maestro era muy conocido del obispo y del cabildo pamplonés, pues en 1830 había realizado su proyecto para el trascoro de la catedral.

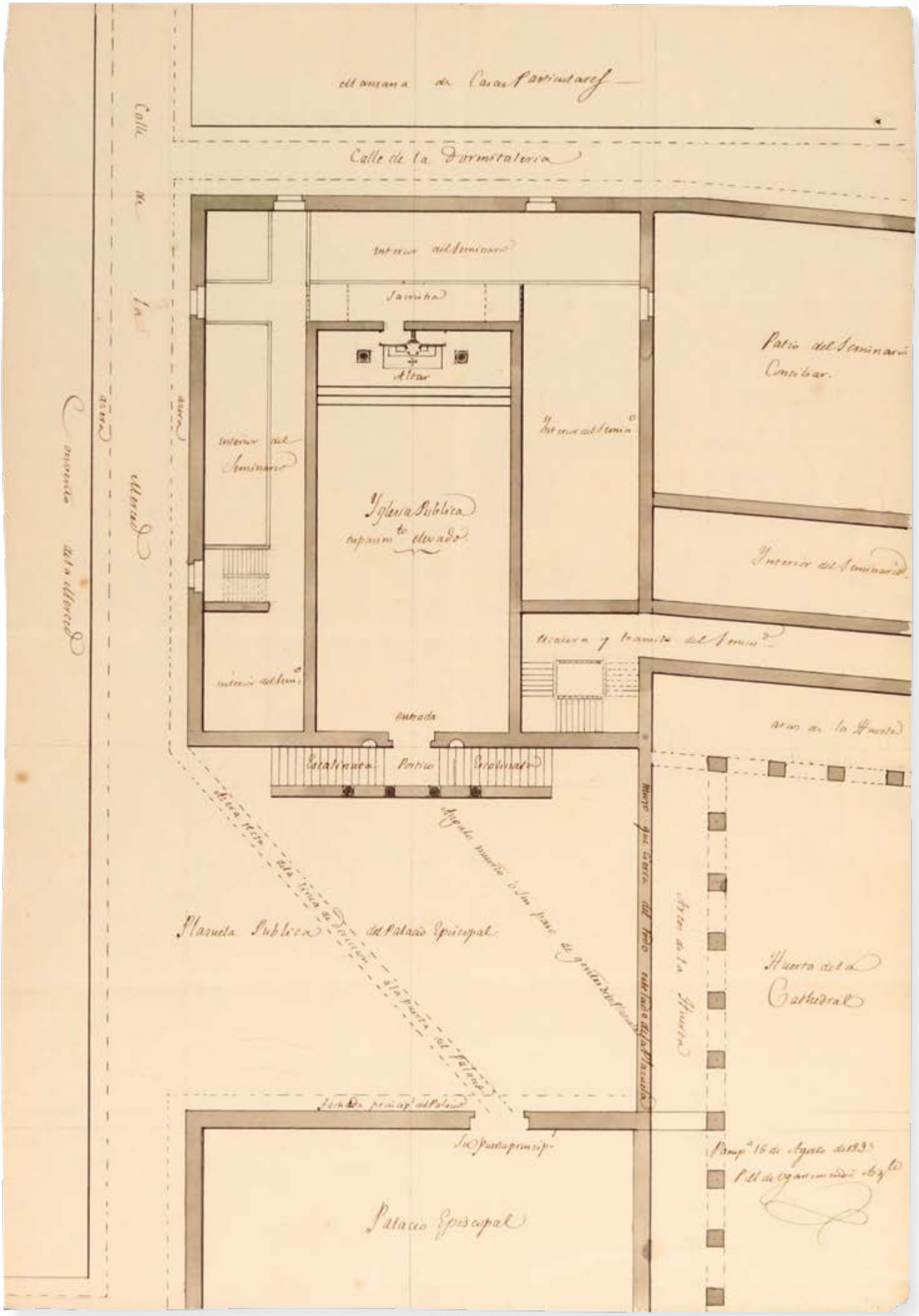
De esta forma, el 17 de octubre de 1832 el arquitecto presentó al Ayuntamiento de Pamplona para su aprobación el diseño de las fachadas correspondientes a las calles Dormitalería y Merced. Ambos frontispicios resultan prácticamente idénticos en su diseño, si bien el de la calle de la Merced es más largo. Así pues, sobre un pedestal liso, destinado a salvar el desnivel de ambas calles, se coloca un basamento decorado con fajas horizontales. Encima se sitúa el cuerpo principal de la fachada, de cuatro alturas, la última separada del resto por una imposta lisa. Sobre este cuerpo coronado por un alero con cornisa, se sitúa un quinto piso rematado por idéntico alero y una cubierta a cuatro aguas con un cuerpo central superpuesto cubierto por un tejado a dos aguas. El dibujo respira clasicismo por sus cuatro costados: regularidad y simetría en la distribución de vanos, llagueado del basamento y empleo de las consabidas ventanas

Archivo Municipal de Pamplona. Licencias de construcción o reforma, 1832, núm. 6.

Archivo Diocesano de Pamplona. Gobierno de la Diócesis, caja 400, núm. 13 y caja 246, núm. 16.

Larumbe Martín, M., *El academicismo y la arquitectura del siglo XIX en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990, pp. 326-329.

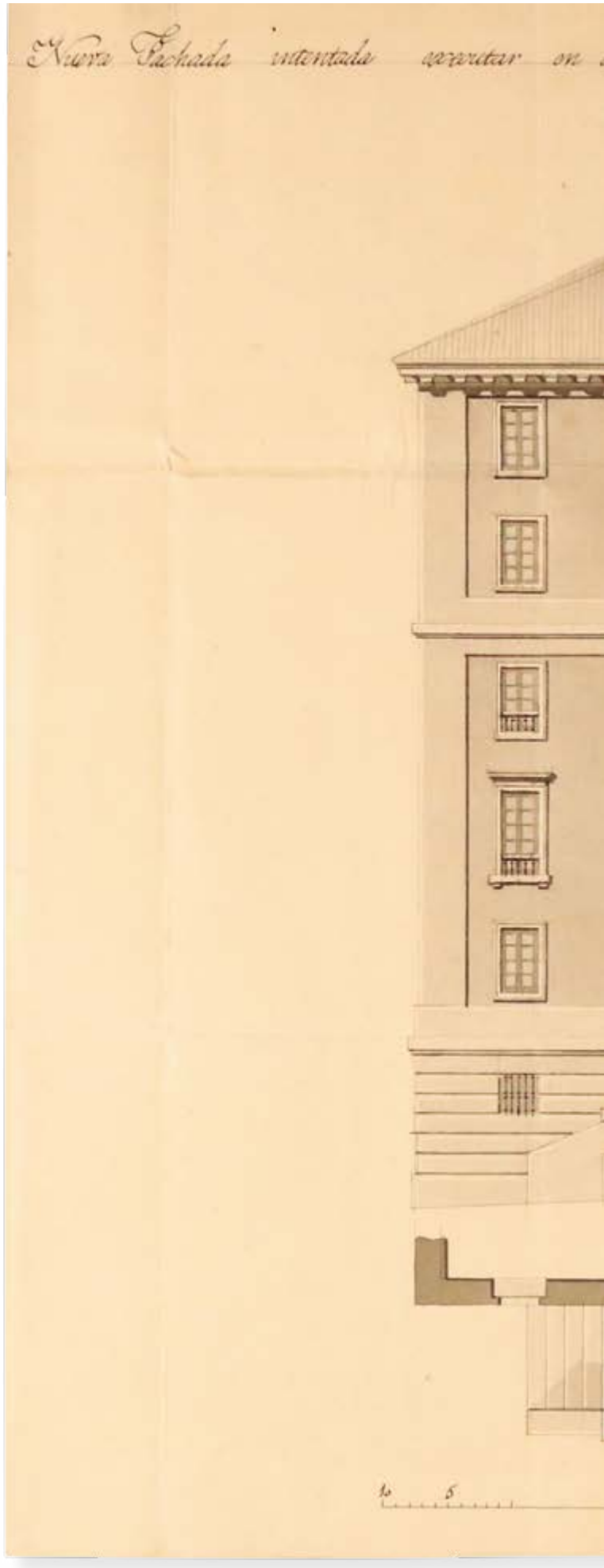
Vergara, J., «Proceso de erección del Seminario Conciliar de Pamplona», *Scripta Theologica*, núm. 3 (1987), pp. 893-923.


Calle de la Dormitaleria
Altar
Entrada
Estatuario
Patio
Sacristia
Patio del Seminario Conciliar.
Huerta del Cabildo
Plazuela Publica del Palacio Episcopal
Palacio Episcopal

termales. Con el fin de introducir cierto dinamismo, el autor combina los vanos arquitrabados con los de medio punto o semicirculares, coloca las ventanas de las esquinas entre fajas e introduce modillones en los ángulos de las cornisas de ambos aleros.

Aprobado el diseño por el ayuntamiento el 24 de octubre de 1832 con la observación de eliminar el doble alero que contravenía lo dispuesto en las Ordenanzas de Edificios de 1786, el 8 de agosto del año siguiente Ugartemendía presentó al consistorio el diseño de la fachada de la plazuela del Palacio Episcopal «*para complemento de la porción de obra, que por diseños aprobados* [...] *se acaba de construir*». En esencia el dibujo reproduce el esquema planteado en las otras dos fachadas: basamento llagado, cuerpo principal de cinco alturas e idéntica cornisa y tejado, si bien se reduce el número de aleros a uno, según se le había exigido. Sin embargo, el frontispicio recibe un tratamiento especial al tratarse de la fachada principal. En consecuencia, el verdadero protagonista es un pórtico tetrástilo de orden dórico-toscano con frontón triangular rematado por una cruz y colocado sobre un basamento al que se accede por una doble escalinata lateral. En el basamento, a pie de calle, se sitúa la puerta principal del seminario, mientras que, en la parte superior, correspondiente a la primera planta del edificio, se coloca la puerta de la iglesia entre dos hornacinas de medio punto con esculturas. Este pórtico remite a modelos paladianos, si bien reinterpretados de una manera más severa, sustituyendo, por ejemplo, las balaustradas de las escaleras laterales por muretes.

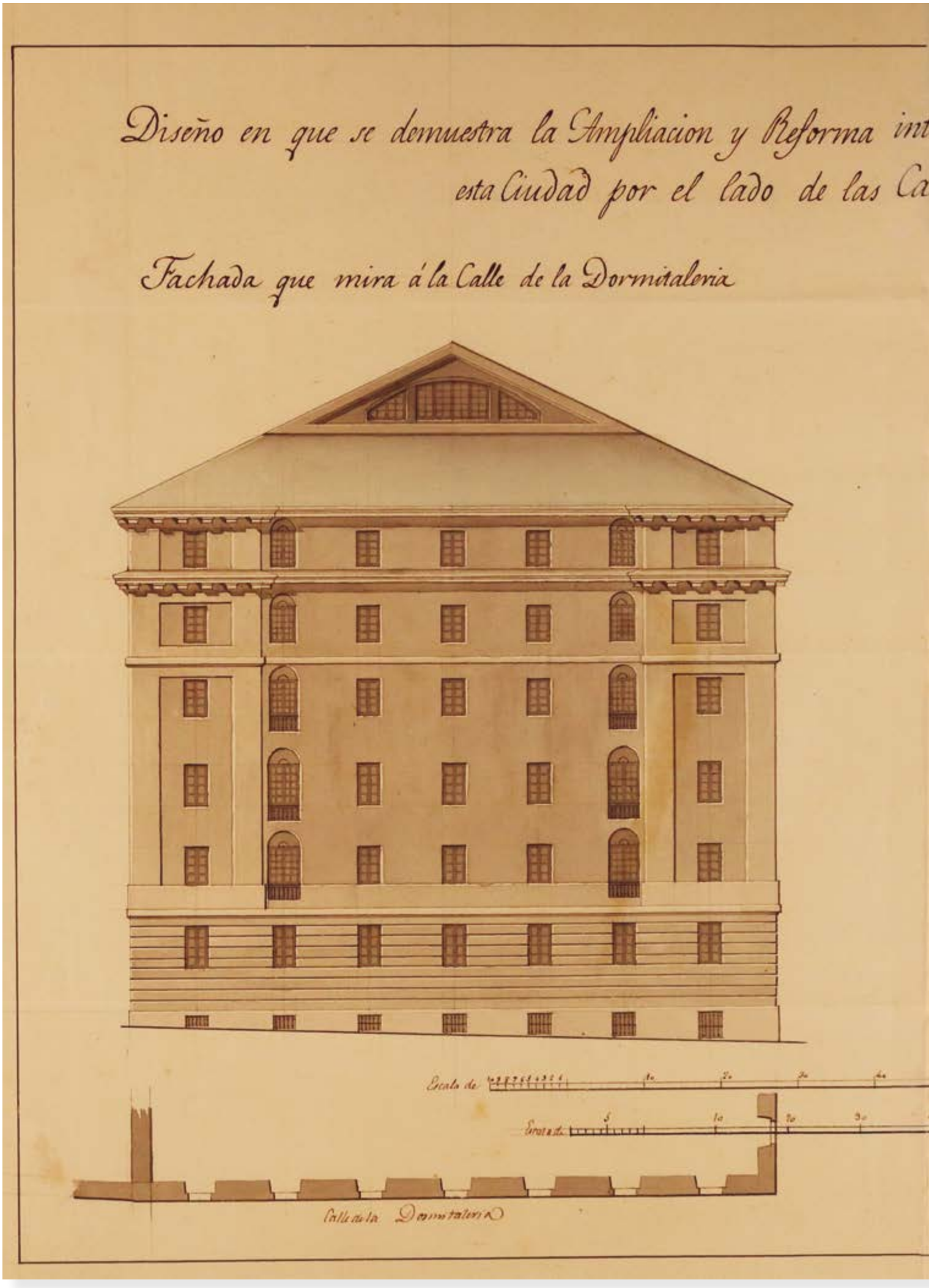
Este diseño volvió a encontrarse con el escoyo de unas ordenanzas municipales que ponían coto a las construcciones que sobresalían de la línea de la fachada. Ante este hecho, el 16 de agosto de 1833 Ugartemendía presentó a la Ciudad un informe en el que justificaba la presencia del pórtico saliente. Según el maestro, el condicionante decisivo había sido el deseo del obispo de establecer en el seminario una iglesia pública abierta a la plazuela, combinando el servicio interno del seminario con el exterior del público. No en vano se puede decir que la capilla es el elemento central en torno a la cual gira no solo el diseño de la fachada principal, sino la distribución interna del edificio. Así, considerando que la planta baja se destinaba a refectorios y cocina, la iglesia debía colocarse en el primer piso, ocupando buena parte de este y de los pisos segundo, tercero y cuarto. Esto obligó al arquitecto a abrir dos puertas principales en distintas alturas: la de acceso al centro educativo en la planta baja y la de la iglesia en la primera planta. Se establecía así una clara jerarquía, ya que para «*los santuarios destinados al culto de Dios* [...] *está debidamente ordenado* [...] *que, por su carácter y magnificencia, sea de una especie más distinguida y elevada que el de la habitación de los hombres*». La solución encontrada por Ugartemendía a todo esto no fue otra que la de un pórtico con su escalinata, tal y como habían hecho «*los antiguos y [...] se ve imitado recientemente con la suntuosa maravilla del frontispicio de la Santa Iglesia Catedral y su atrio saliente [...] que servirá de tipo mientras su existencia*». Finalmente, a juicio de su autor, el pórtico no contravenía las disposiciones municipales porque, además de erigirse en un ángulo muerto de la plazuela, quedaba sobradamente justificado por la «*conveniencia que proporciona el abrigo mismo del pórtico, el destino público de iglesia y la hermosura subsiguientes a su ornato parcial del sanctuario y total del establecimiento del seminario*». Convencido de estas explicaciones, el consistorio concedió su licencia, si bien algunas fotografías antiguas muestran cómo el proyecto acabó ejecutándose de una manera mucho más modesta.



[Alejandro Aranda Ruiz]



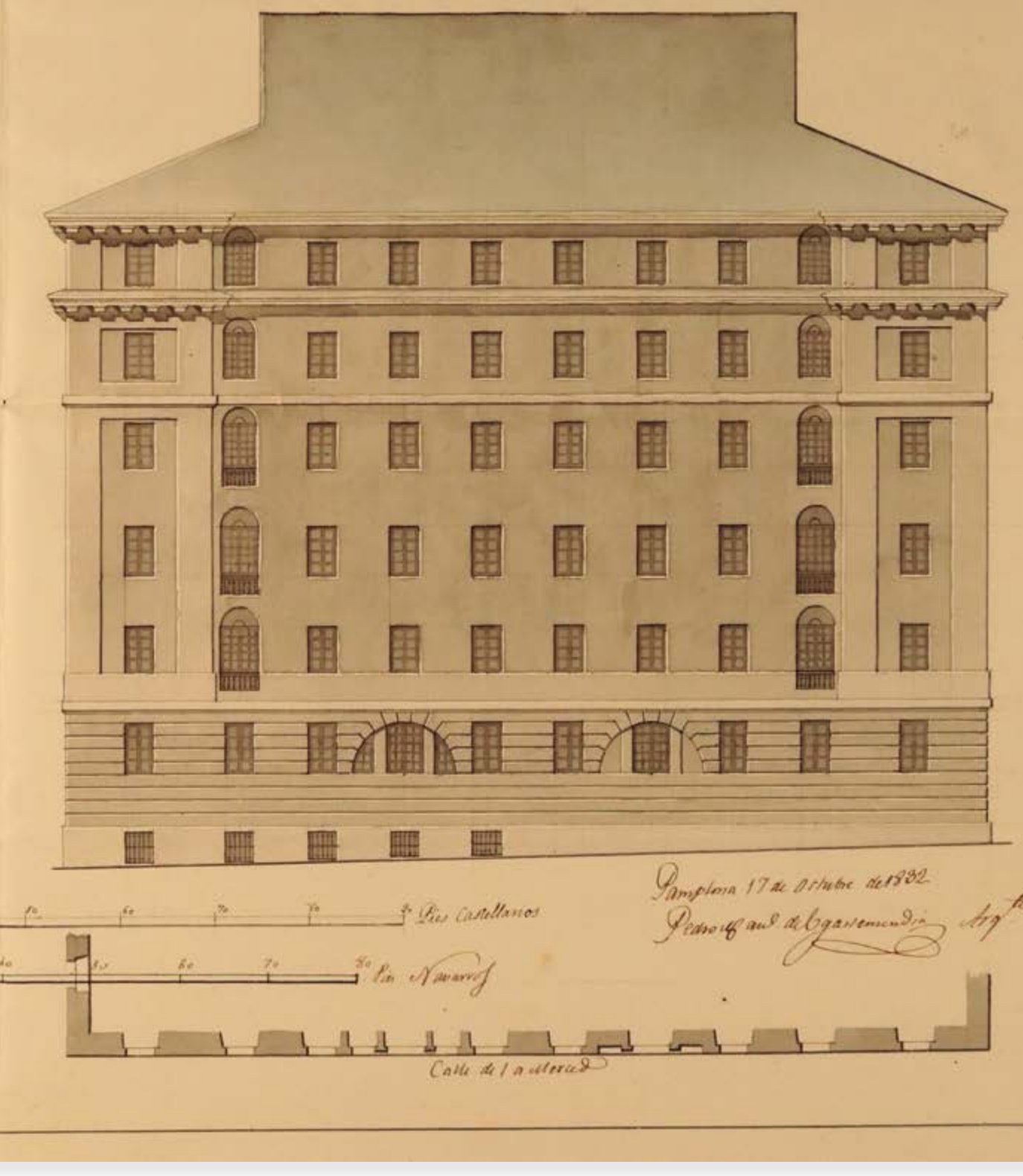
PROYECTO DE FACHADA DEL SEMINARIO CONCILIAR DE SAN MIGUEL DE PAMPLONA CORRESPONDIENTE A LA PLAZUELA DEL PALACIO EPISCOPAL.
Pedro Manuel de Ugartemendía en 1833. Archivo Municipal de Pamplona.



PROYECTO DE FACHADAS DEL SEMINARIO CONCILIAR DE SAN MIGUEL DE PAMPLONA CORRESPONDIENTES A LAS CALLES DORMITALERÍA Y MERCED.
Pedro Manuel de Ugartemendía en 1832. Archivo Municipal de Pamplona.

entadas construir en las fachadas del Seminario Conciliar de
lles de la Dormitaleria y Merced.

Fachada que mira á la Calle de la Merced.



INCLUSA DE PAMPLONA. PEDRO MANUEL DE UGARTEMENDÍA Y JOSÉ DE NAGUSÍA, 1832

En 1804 se fundó en Pamplona la inclusa que recogía niños abandonados de Navarra y provincias limítrofes. El número de acogidos era muy elevado y vivían con gran estrechez, lo que unido a la falta de condiciones del edificio, llevaron a pensar en construir una nueva casa de expósitos. Ésta se construiría en «*las tabernillas reales*» próxima al palacio del virrey, un solar muy extenso y de forma trapezoidal junto a la muralla.

La Junta gubernativa de la Inclusa encargó en 1832 a los arquitectos Ugartemendía y Nagusía formar el proyecto, que entregaron delineado en once planos que representaban las plantas, secciones y alzados del nuevo edificio. Presentando también una completísima memoria explicativa de los diseños y su construcción.

Se trataba de un gran edificio que debía albergar a los niños, nodrizas, comunidad de religiosas y las llamadas «*ocultas*» o embarazadas solteras, que ingresaban para dar a luz y después dejar a su hijo en la inclusa. Se concibió con un tamaño y monumentalidad sorprendente para la Pamplona de aquellos años.

El terreno presentaba un gran desnivel descendiendo hacia la mencionada muralla, lo que fue resuelto de forma muy inteligente mediante dos núcleos dispuestos a diferentes cotas y dedicados a funciones muy diferenciadas.

El espacio destinado a los niños se ubicó junto a la muralla en la zona más baja, organizándose en torno a un patio, también trapezoidal, que permitía una buena iluminación y ventilación de las salas y habitaciones, además de ser muy idóneo para los recreos. Mientras que el núcleo principal, que se abría a la plazuela del palacio, se dispuso para las religiosas con una gran capilla de planta circular y considerable altura, cubierta por cúpula y con coro alto para la comunidad; es el espacio más importante de este bloque y recibe el tratamiento más solemne y rico del conjunto.

La distribución interior de ambos bloques es sencilla pero muy funcional, al estar cada uno de los espacios diseñado para las necesidades específicas de la inclusa y convento de religiosas.

El exterior está también muy cuidado pues sus fachadas consiguen unificar la organización de bloques pero estableciendo una clara jerarquía entre ellas. La principal o meridional con un pórtico tetrástilo clásico de orden de *Paestum* elevado sobre unos peldaños, sobre cuyas columnas descansa el arquitrabe, cornisa volada y un ático con la cruz. Este pórtico queda sensiblemente adelantado del plano general de la fachada que se resuelve en una composición rigurosamente simétrica con un paño central liso con ventana semicircular que se remata con frontón triangular; a ambos lados una organización de cuerpo bajo llagado y dos pisos superiores de huecos rectangulares. La última planta con huecos termales está muy retranqueada para desarrollar una terraza con un alto parapeto que serviría de paseo o corredor de las llamadas ocultas resguardadas de las miradas de la calle.

La fachada que mira a la muralla es muy dilatada y presenta una organización tripartita definida por grandes pilastras. Mientras que las laterales son más sobrias, destacándose los dos núcleos extremos enlazados por un lienzo de unión muy sencillo entre ambos.

En este magnífico proyecto no se descuidaron aspectos utilitarios como las reservas de agua en unos grandes aljibes bajo el suelo de patio con su pozo para extraerla, las canalizaciones en el edificio, servicios, la iluminación, el cuidado en la ventilación adecuada para la vida de los niños, cuyo bloque se abre hacia el exterior de la muralla o la disposición de los paseos descubiertos para la embarazadas que debían caminar al aire libre.

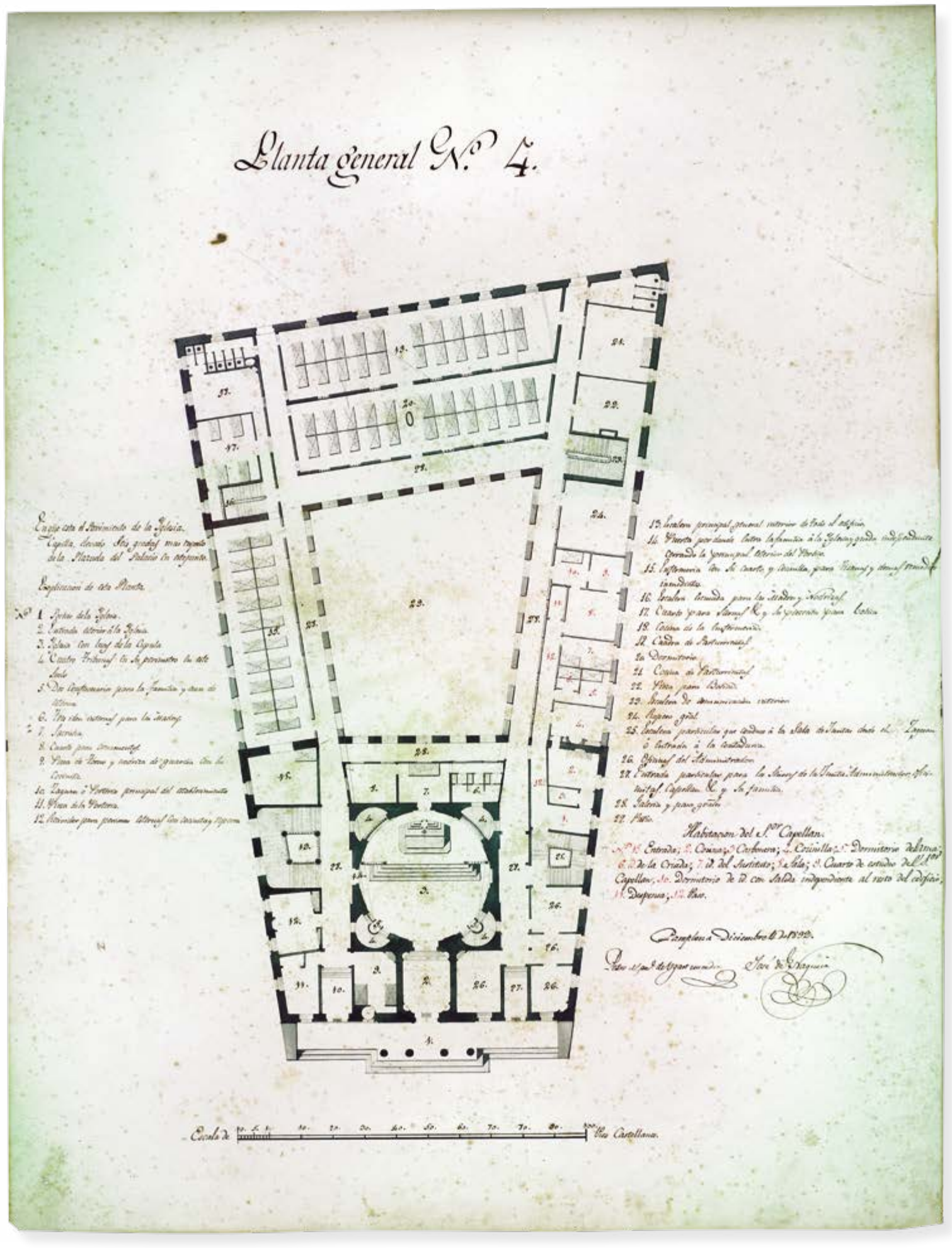
Ugartemendía y Nagusía, los más destacados arquitectos en la ciudad en ese momento, concibieron este edificio aislado en el que la funcionalidad y su imagen urbana se unen en una nueva tipología arquitectónica, como es propio de esta época en la que surgen diferentes modelos en la arquitectura civil, que transforman el espacio público. La Academia asumió este cambio, proponiendo para sus premios y exámenes una gran variedad de temas como hospitales, lazaretos, bibliotecas, cárceles, cementerios...

El proyecto muestra una sobriedad propia de un edificio de beneficencia, ajustándose a las directrices que impuso desde un principio la Junta de la Inclusa «*solidez, comodidad y salubridad que exige este establecimiento al par de la sencillez que debe caracterizarlo*»

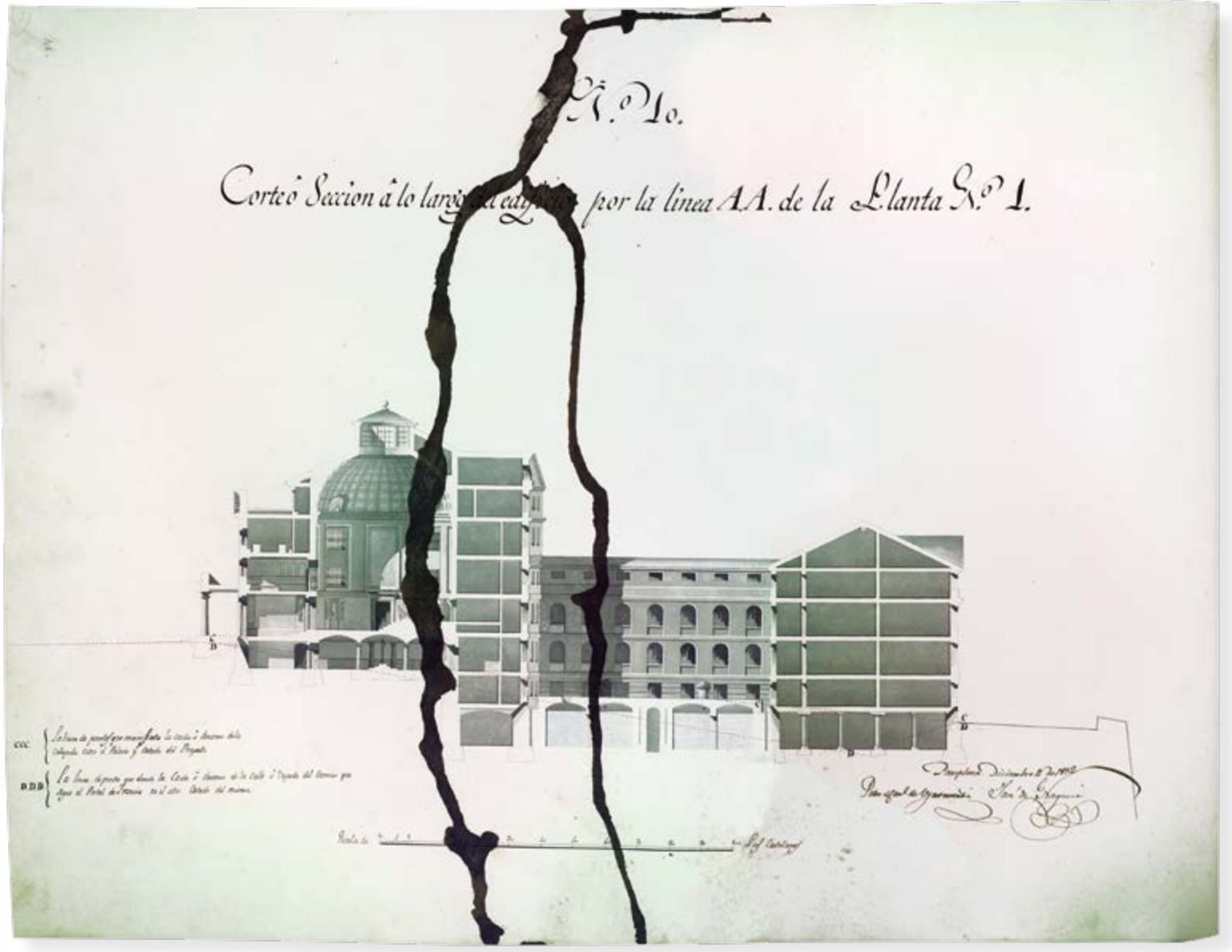
Dada la magnitud del proyecto no pudo llevarse a cabo porque no se disponía de los fondos necesarios. Los mismos maestros presentaron dos años más tarde otro proyecto más modesto que tampoco llegó a ejecutarse.

[María Larumbe Martín]

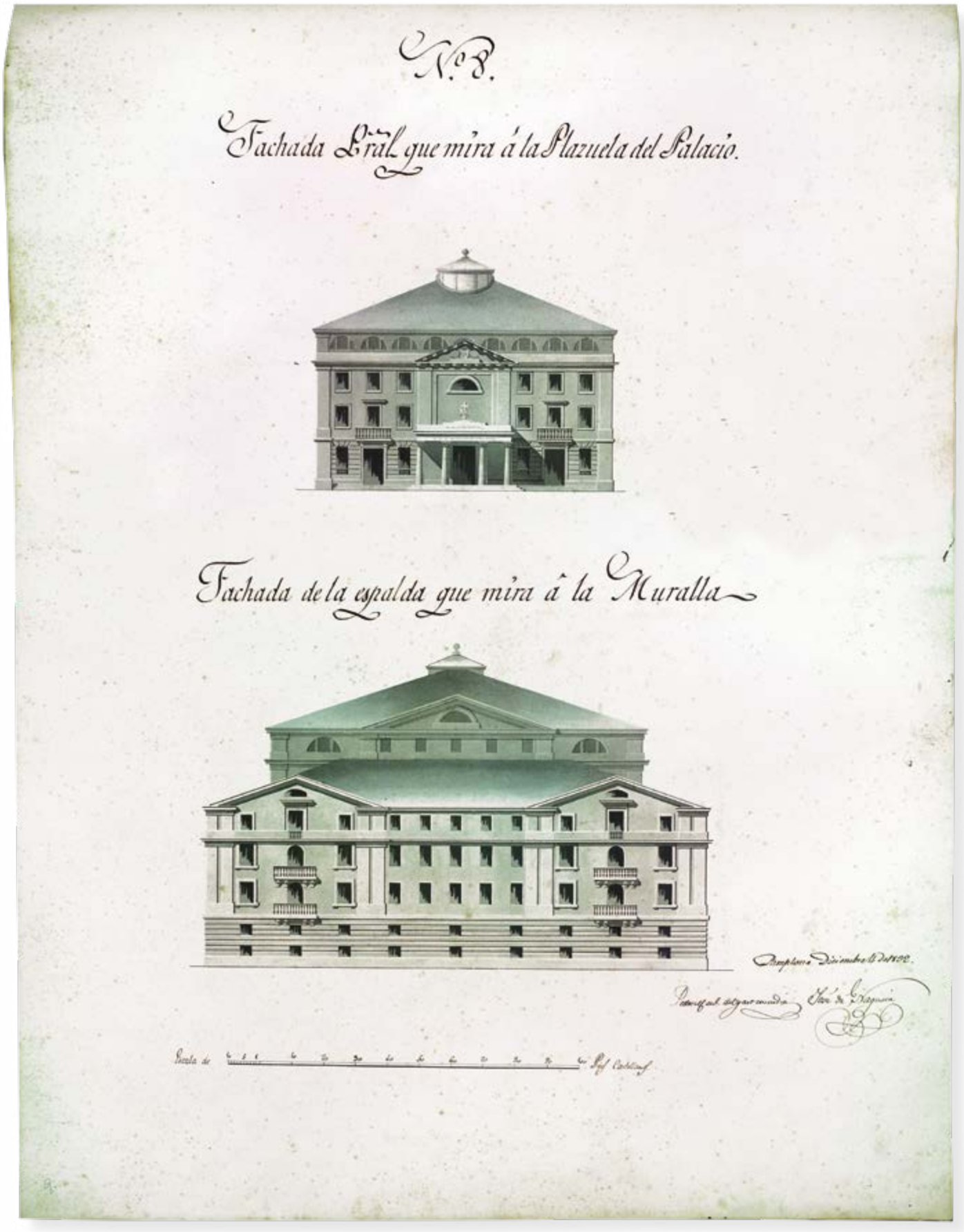
Archivo Real y General de Navarra. Cartografia – Iconografía, núm 231.
Larumbe Martín, M., *El academicismo y la arquitectura del siglo XIX en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990.



PROYECTO DE LA INCLUSA DE PAMPLONA, planta general núm. 4.
Pedro Manuel de Ugartemendía y José de Nagusía, 1832. Archivo Real y General de Navarra.



PROYECTO DE LA INCLUSA DE PAMPLONA, sección dada por la línea A.A. de la planta núm. 10.
Pedro Manuel de Ugartemendía y José de Nagusía, 1832. Archivo Real y General de Navarra.



PROYECTO DE LA INCLUSA DE PAMPLONA, fachada principal que mira a la plazuela del Palacio núm. 8.
Pedro Manuel de Ugartemendía y José de Nagusía, 1832. Archivo Real y General de Navarra.

TEATRO DE PAMPLONA.
PEDRO MANUEL DE UGARTEMENDÍA, 1833

PROYECTO DEL TEATRO DE PAMPLONA, planta.
Pedro Manuel de Ugartemendía, 1833. Archivo Municipal de Pamplona.

En la Ilustración el Teatro se convirtió en una relevante actividad con un doble objetivo: la instrucción y la diversión pública. Se reflexionó intensamente sobre la arquitectura teatral y el edificio se concibió como un elemento urbano de primer orden.

En Pamplona existía una antigua y deteriorada Casa de Comedias en muy mal estado y en 1830 el ayuntamiento decidió construir un teatro independiente en la plaza del Castillo y mandó formar plano al arquitecto José de Nagusía, que presentó una impecable fachada que cerraba el frente Sur de dicha plaza. Pero surgieron algunos obstáculos y se pensó levantarlo en la calle Mayor, junto a las escuelas públicas en el lugar llamado *el Corredor*, muy cerca de la iglesia de San Lorenzo, añadiendo las tres casas contiguas.

Se encargó un nuevo proyecto a Pedro Manuel de Ugartemendía, arquitecto de la Real Academia de San Fernando y discípulo de Silvestre Pérez, que lo firmó y presentó en agosto de 1833. Concibió un magnífico y completísimo proyecto a la altura de los más importantes teatros del momento en España. Constaba de numerosos dibujos que representaban las diferentes plantas de edificio, secciones y las cuatro fachadas, todos ellos de una extraordinaria calidad.

Sobre el solar rectangular traza un edificio aislado y separado de las casas contiguas por unos amplios pasillos laterales que garantizan su independencia y permiten una mejor ventilación a través de las fachadas laterales, además de prestar un gran servicio en las entradas y salidas del teatro. Los tres accesos principales dan paso un soportal del que se accede al vestíbulo central para pasar a la Sala, un gran espacio de una única altura que acoge el patio de butacas y el escenario. El conjunto goza de una distribución rigurosamente axial en la que se encadenan los principales espacios, alojando escaleras y demás servicios en los pequeños huecos sobrantes.

Siguiendo la teoría arquitectónica del momento, diseña Ugartemendía un patio de butacas en forma de «U», con doce filas de asientos enmarcados perimetralmente por tres gradas, sobre las que se organizó una solución estratificada de los palcos, que aumentaban la capacidad. Buscando siempre la mejor visibilidad y acústica, se inclinó ligeramente el suelo de la sala que desde la entrada descendía sutilmente.

La embocadura del escenario es realmente solemne con dos severas columnas jónicas de orden gigante que mantienen el entablamento, marcando una clara separación entre el espacio del público y la escena, en definitiva entre la realidad y la fantasía o ficción teatral.

El foro escénico es bastante profundo para acoger las composiciones fugadas de la escenografía y sirviéndose de los conocimientos de la perspectiva, el suelo se inclina subiendo hacia el fondo en el sentido inverso a la sala. Este espacio está reservado a los actores con sus vestuarios y a las tramoyas teatrales.

La fachada principal es realmente monumental. Se organizó en un cuerpo bajo llagado horizontalmente con cinco huecos, los tres centrales dan paso al interior y los extremos en arco de medio punto a los corredores laterales anteriormente mencionados; en la planta noble se desarrolla un pórtico hexástilo de columnas jónicas sobre las que descansa un correcto entablamento. Este frontis clásico se destaca al adelantarse del bloque del edificio, cerrando los laterales por muros que enlazan con el resto de la fachada, como Palladio trató los pórticos de la villa Rotonda. Esta composición está vinculada a la que diseñó Silvestre Pérez en 1817 para el teatro de Vitoria donde creó un modelo para la arquitectura teatral. Las fachadas laterales se concibieron mucho más sencillas.

Es decir, Ugartemendía proyecta un edificio muy ordenado en la organización de los diferentes espacios, las principales estancias sobre el eje mayor, rodeadas de pequeños despachos y escaleras que nos recuerda a los ejercicios que hacían los alumnos de Academia de San Fernando. No sólo se cuida la forma sino también la visibilidad, la acústica, la ventilación y las circulaciones interiores.

Este teatro es un perfecto modelo del teatro burgués de la España del siglo XIX. Se concibió como ornato público y realmente esta fachada clasicista hubiese constituido un hito arquitectónico en la ciudad, todavía encerrada por su recinto amurallado, enriqueciendo la calle Mayor a la que abría su solemne fachada principal precedida de una plazuela.

No llegó a construirse este proyecto al no ser posible comprar una de las casas laterales como se había previsto y debido a ello el ayuntamiento volvió a la idea inicial de emplazarlo en la plaza del Castillo. Ugartemendía ya había muerto y dirección de las obras se encargó al arquitecto José de Nagusía que fue imponiendo su propio proyecto de 1830.

[María Larumbe Martín]

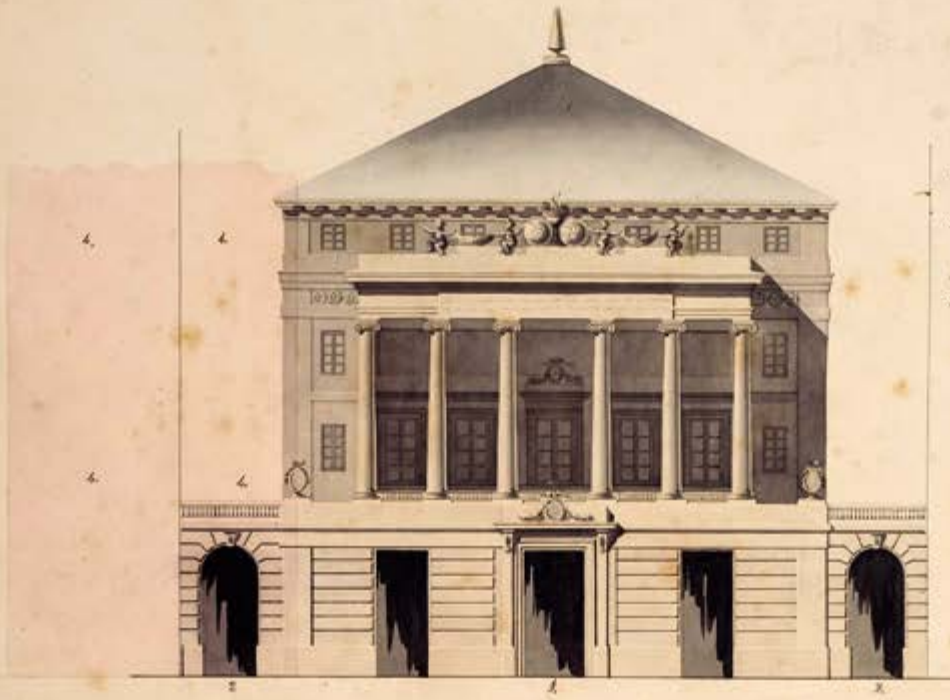
Archivo Municipal de Pamplona. Libros de Actas, 20 y 21 de septiembre de 1831

Larumbe Martín, M., «El proyecto de Ugartemendía para el teatro de Pamplona», *KULTURA, cuadernos de cultura*, 3 (1982), pp.7-11.

Nº 6.

Comparte que demuestra la Fachada principal esterior y frente interior del foro-escena palcos, armaduras &. &. del teatro en toda su altura en la seccion **A.B.** del 1.er comparte.

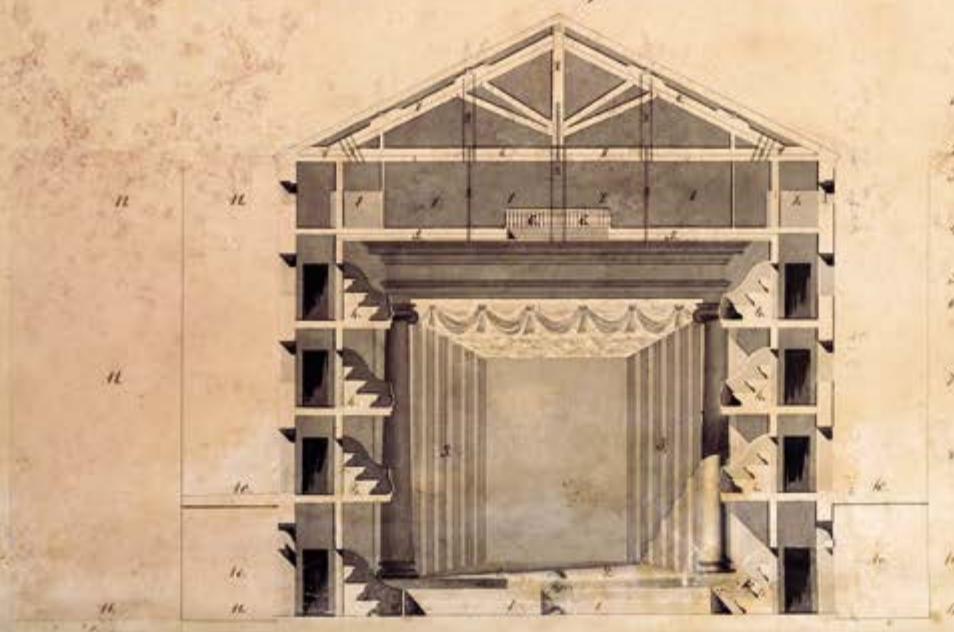
Fachada esterior del Teatro que mira á la Plazuela delantera de la Calle Mayor.



Esplicacion.

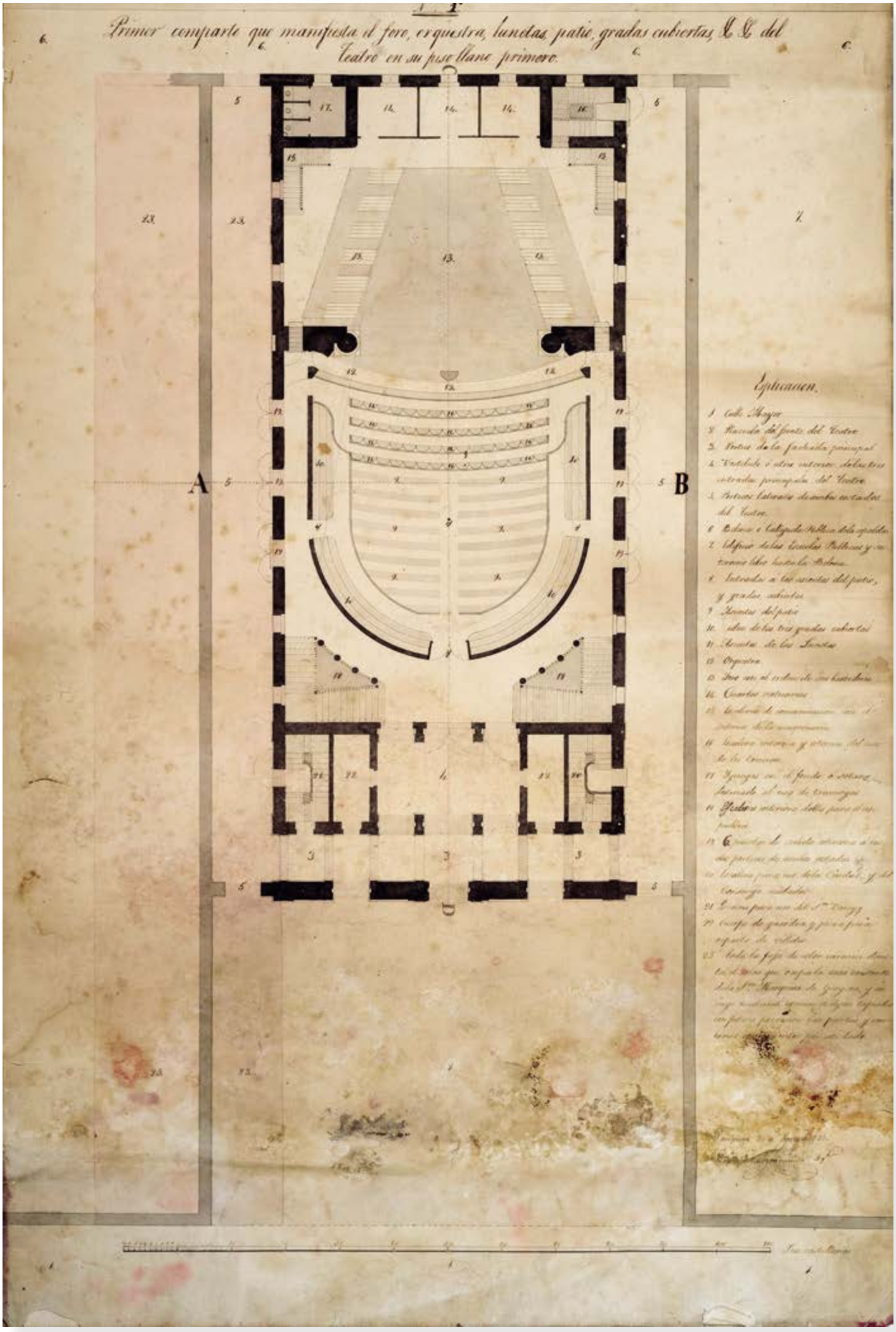
1. Entrada central al Portico de la Fachada.
2. Entradas laterales á los Porticos de ambos costados.
3. Casa de los Guardas Publicos.
4. Toda la faja de carmin es el espacio ó capacidad que hoy ocupa la casa de las Sras. Marquesa de Gongora que interrumpe la ala derecha del edificio en toda su estension.

Fachada interior del Teatro mirada por el Salon de la Ciudad.

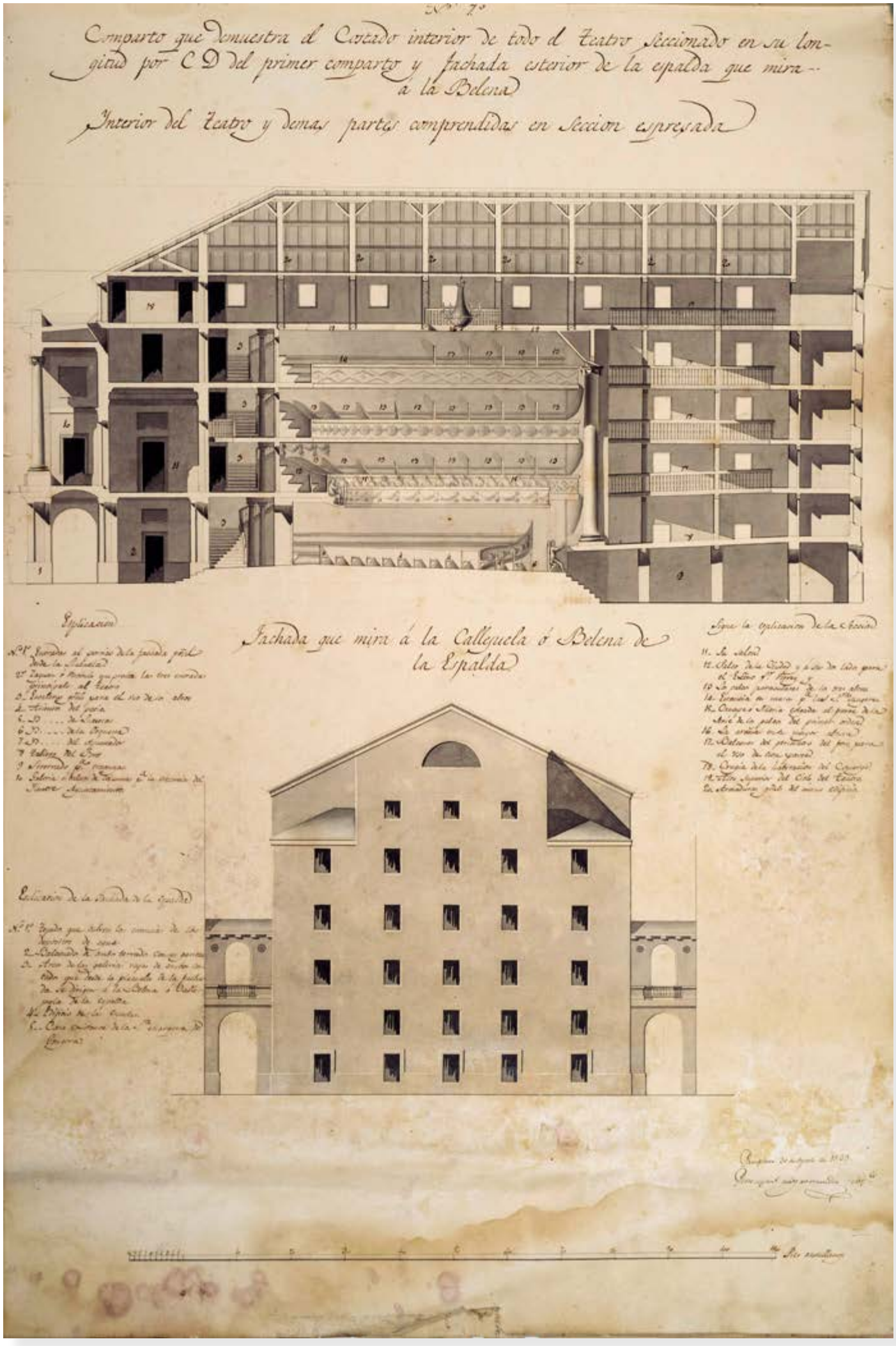


Esplicacion.

1. Primer piso del palco, lunetas y grades abiertas.
2. Pavimento del foro.
3. Bastidores corredizos de ambos lados.
4. Segundo, tercero y cuarto pisos de palcos.
5. Cielo en que cuelga el Teatro.
6. Bueco de la bobeda de ayre ó cruz para mirador y apagar.
7. Espacio del foro para pasar los maquinos y bastidores del concierge.
8. Sistema de la armadura del techo con sus barras de hierro.
9. Cerchas horizontales que sostienen el techo para colgar de ellas.
10. Pilares que sostienen la casa del vecindario de la Sra. Marquesa de Gongora.



PROYECTO DEL TEATRO DE PAMPLONA, sección longitudinal y fachada posterior. Pedro Manuel de Ugartemendía, 1833. Archivo Municipal de Pamplona.



PROYECTO DEL TEATRO DE PAMPLONA, fachada principal y sección. Pedro Manuel de Ugartemendía, 1833. Archivo Municipal de Pamplona.

PLAZA DE TOROS DE TUDELA. JOSÉ DE NAGUSÍA, 1842

En Tudela se construyó a finales del siglo XVII una plaza cuadrada como espacio público para la celebración de la fiesta taurina. Se ubicó extramuros de la ciudad, delante de la puerta de Albazares y estaba cerrada por viviendas particulares organizadas en cuatro alturas con sus balcones desde los que se podría contemplar la corrida.

En 1841 el ayuntamiento decidió construir una nueva plaza de toros fija cuyos beneficios pasarían al hospital, nombrándose para ello una comisión que redactó una memoria y presentó un dibujo de una plaza de planta circular de 124 pies castellanos de diámetro, formada por varios círculos concéntricos. El proyecto presentado no parecía muy estable al disponer un sistema muy rudimentario, levantándose parte del tendido sobre un terraplén y la Junta de Beneficencia suplicó a la Diputación provincial que le enviase un maestro de su confianza para emitir un informe sobre la solidez de la nueva plaza, que ya se estaba construyendo.

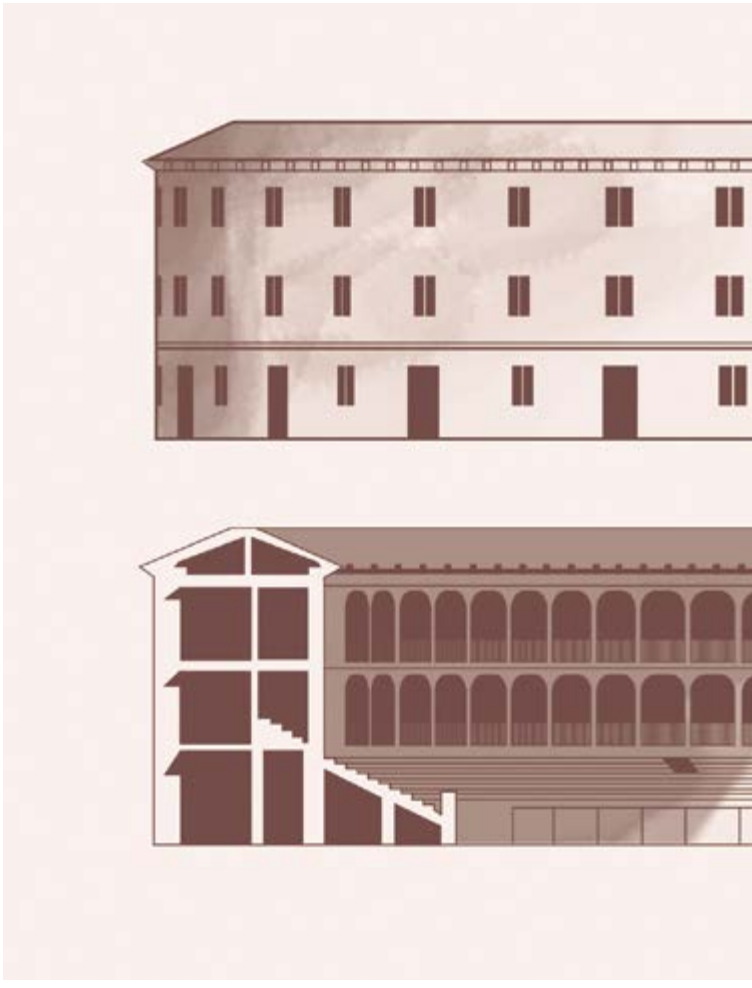
José de Nagusía, arquitecto académico, recibió este encargo y señaló toda una serie de objeciones acerca de la estructura, aconsejando su derribo y aunque no nos consta que se le encargara un nuevo proyecto, lo presentó en 26 de abril de 1842.

La plaza era también circular como ya se trazaban todos los cosos taurinos en ese momento y tendría un diámetro de 280 pies castellanos en su anillo exterior y 200 pies en el ruedo. La estructura estaba formada por una serie de anillos: la barrera, el círculo formado por soportes aislados que mantienen los graderíos cubiertos y el muro de cerramiento o circunferencia externa que constituye la fachada.

En esta planta circular se destaca un eje claro desde la puerta de entrada al ruedo y las dependencias de toriles emplazadas en el extremo opuesto, de planta cuadrangular donde se encuentra el corral con los chiqueros, las caballerizas, matadero y venta de carne.

En la sección se detalla la organización del interior de la plaza donde la arena queda cerrada por una valla de madera con su estribo, que utilizaba el torero en caso de peligro para saltar al callejón o anillo circular entre la mencionada valla y el muro de fábrica que mantenía el tendido.

Sobre el anillo externo de circulación de la planta baja se levantan dos pisos de gradas cubiertas y



palcos particulares, que se abren al interior del coso mediante sendos órdenes de arcos carpaneles con sus barandillas.

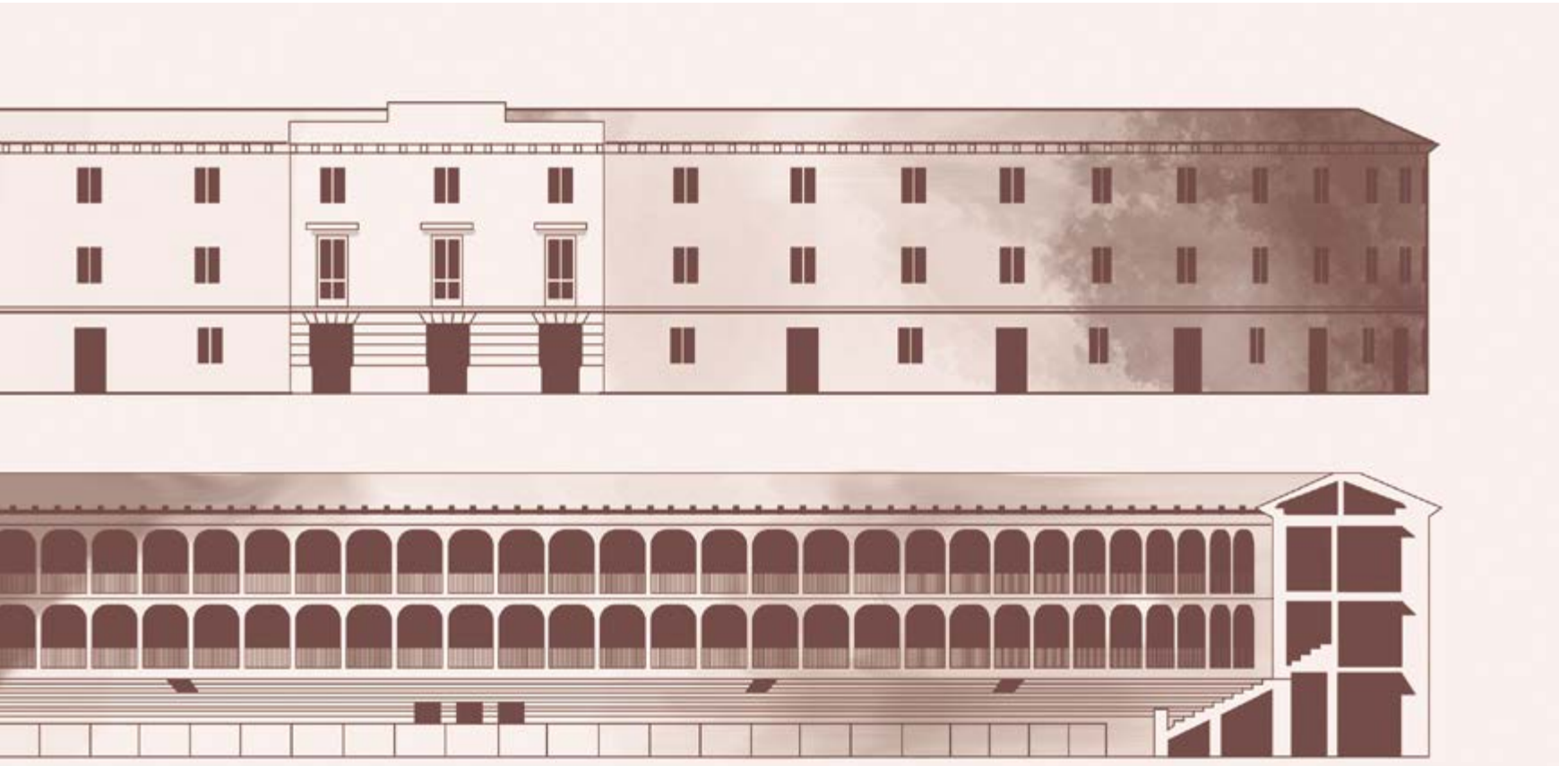
La fachada exterior es muy sencilla, con puertas y ventanas rectangulares sobre un muro liso en la que sólo de forma muy sutil se destaca el paño principal con los tres huecos de entrada al recinto y un discreto remate escalonado, muy alejada por tanto de las ornamentadas fachadas de plazas de toros del final de siglo.

Este diseño es el mismo que había presentado para la plaza de Pamplona en 1830 pero en tamaño más reducido al adaptarlo a una población más pequeña. Era un proyecto que sin duda nos ofrece aspectos muy interesantes, en primer lugar impuso

Archivo Municpal de Tudela. Libro de Acuerdos (1836-1841) y (1841-1844).

Archivo particular de José María Frauca. *Plaza de toros que trata de construir la M.I. Junta de Beneficencia de la ciudad de Tudela*, firmado por José de Nagusía, arquitecto, en Pamplona a 26 de abril de 1842.

Larumbe Martín, M., *El academicismo y la arquitectura del siglo XIX en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990.



el cambio de plaza rectangular a plaza circular en Tudela, que se había dado ya en muchas plazas anteriores en España.

Ya a mediados del siglo XVIII se construyó en la Corte una magnífica plaza de toros junto a la puerta de Alcalá con diseño de Sachetti, donde definitivamente se materializa una nueva tipología arquitectónica, un edificio aislado de planta circular y dedicado exclusivamente a las corridas. En la Academia de San Fernando se debatió sobre este nuevo tipo de «coso taurino» basándose en modelos de edificios públicos romanos como los anfiteatros que tenían una estructura similar a las plazas de toros. El círculo ofrecía indudables ventajas como evitar los ángulos que pudieran servir de refugio a los toros y también proporcionar una buena visibilidad a los espectadores desde cualquier punto de la plaza.

Nagusía cuidó también temas como la solidez de la estructura, la facilidad de entrada y evacuación del público, creando circulaciones adecuadas, o la inclinación de tendidos y gradas para proporcionar una buena visibilidad al espectador.

Este proyecto no se llega a realizar porque la Junta de Beneficencia decidió finalmente seguir otro diseño presentado por Juan Mendoza, arquitecto de la Real Academia de San Luis de Zaragoza.

[María Larumbe Martín]

PLAZA DE TOROS DE TUDELA.
José Nagusía,, 1842.
Dibujo de Álvaro Mutilva en base al proyecto original.

CORTIJO Y PALACIO EN EL TÉRMINO DE VERGAL DEL CAMPO DE VALTIERRA. PABLO DÍAZ DEL RÍO, 1845

PROYECTO PARA UN PALACIO PARA UN PROPIETARIO, DESTINADO AL TÉRMINO DE VERGAL DEL CAMPO, DE LA VILLA DE VALTIERRA EN NAVARRA.
Pablo Díaz del Río, 1845. Planta principal. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Este magnífico proyecto de un *Palacio y cortijo para Valtierra*, fue realizado por el arquitecto Pablo Díaz del Río, natural de esta villa navarra, que se formó en la Academia de San Fernando cursando física, matemáticas, aritmética y geometría descriptiva y sus aplicaciones al corte de piedras. Nos consta que en todas estas materias estuvo muy valorado por sus maestros.

En 1845 presentó este proyecto para ser recibido como arquitecto, que la Junta de la Comisión de Arquitectura consideró apto para pasar al siguiente ejercicio o «*prueba de repente*», que los alumnos debían dibujar en la misma Academia y el posterior examen teórico. Superadas estas pruebas se le concedió el título de maestro arquitecto cuando Díaz del Río tenía 26 años.

Los dibujos presentados son espléndidos, realizados sobre papel mate y utilizando tinta negra y la técnica del lavado que se enseñaba en la Academia, aguada gris para fachadas y acuarela de colores para la zona del jardín.

La organización general es curiosa porque el cortijo precede al palacio o residencia y se somete a la regularidad del conjunto disponiéndose un amplio patio cuadrado limitado por las dependencias que cierran este espacio mediante soportales abiertos con arcos de medio punto sobre los que descansa un piso alto. Detrás de estos cuerpos laterales, se trazan unos patios rectangulares de tratamiento mucho más sencillo.

Allí se alojan las casas de guardas, cuadras, cabrerías, gallinero, almacenes de grano y legumbres, lagar, fábrica de aguardiente, aparejos de labranza, depósito de harinas, hornos de pan, tanque de aceitunas, trujal, deposito de aceite, fábrica de jabón y un largo etcétera dedicado al campo. La arquitectura de este conjunto es sobria como corresponde a las dependencias de una finca de labor rural.

Este patio de entrada se cierra al fondo con la solemne fachada del palacio que se organiza en dos alturas, un cuerpo bajo con arcos de medio punto y llagado horizontal en los extremos, mientras que la planta alta exhibe un pórtico clásico de columnas pareadas, abriendo vanos rectangulares y semicirculares alternados con esculturas.

El palacio se desarrolla en torno a un patio central rectangular y presenta una rigurosa simetría axial. Desde el vestíbulo se accede a la gran escalera, que es doble y ocupa toda la crujía, desarrollando a ambos lados un tiro al frente que a partir del rellano se divide en dos tramos que acceden a la planta alta. En el nivel inferior son destacables algunos espacios como la capilla de doble altura, concebida a modo de salón con columnas y rematada en exedra, así como el baño y sus dependencias. Pero sin duda, es en la planta noble donde se ubican las principales estancias, todas de gran altura y abovedadas, que se dedican a la vida familiar y social de los propietarios, son espaciosas salas, despachos, comedor, gabinetes y dormitorios, que se organizan en torno al patio.

Detrás del palacio se ubica el jardín al que se abre una magnífica fachada con una gran exedra central que cobija una gran fuente escultórica y a ambos lados dos cuerpos adelantados.

El jardín sigue una ordenación geométrica a base de caminos que forman cuarteles cuadrados y triangulares que desembocan en una plaza circular con su estanque también circular en cuyo centro se alza un templete. Es destacable la representación del arbolado en la sección, que nos muestra el interés por incluir la naturaleza en tiempos de Isabel II.

El tema del proyecto de un palacio, propuesto por la Academia a Díaz, es muy clásico y adecuado a las enseñanzas recibidas en esta institución, que desarrollaban utópicas composiciones con un lenguaje áulico, pero que ya estaban obsoletas en 1841.

El proyecto presentado resulta impecable según los académicos que lo valoraron y podemos observar que el conjunto muestra una clara vinculación con modelos como el palacio real de Madrid al concebirse como un bloque de planta rectangular y el riguroso orden y simetría que domina el conjunto. No obstante va abandonando la rigidez de la arquitectura fernandina por formas más amables como puede observarse en las dos fachadas principales del palacio, el ritmo pareado de las columnas del pórtico, la exedra-fuente de la fachada al jardín, la organización mural y la introducción de la escultura, propias de la primera etapa isabelina, que nos indica la dirección que va tomando la arquitectura española lejos ya de las formulaciones neoclásicas y académicas.

Naturalmente, este proyecto nunca se ejecutó dado su carácter de ejercicio académico, aunque se ubicase en un lugar concreto como es Valtierra, lo que venía siendo habitual en estos años.

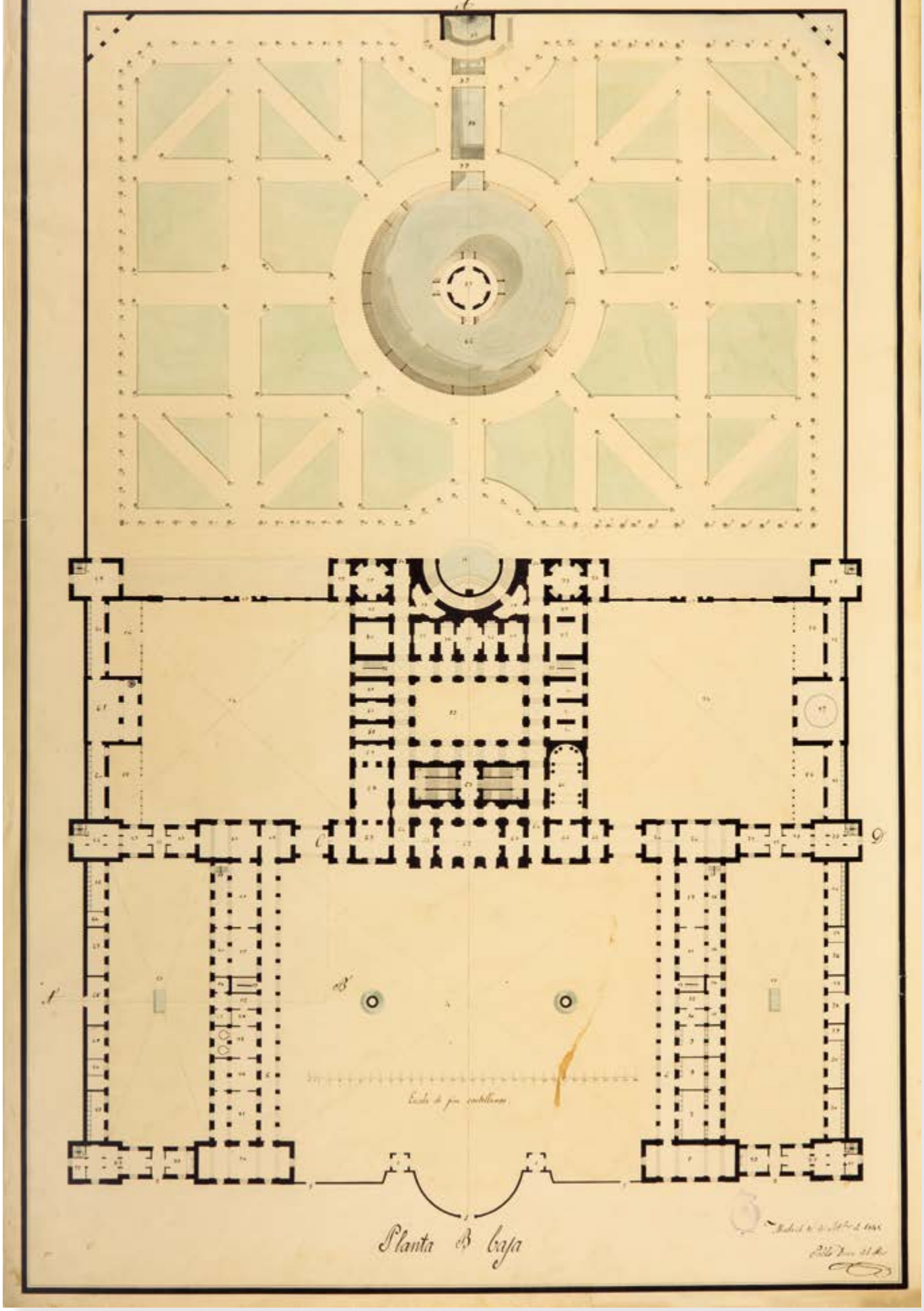
[María Larumbe Martín]

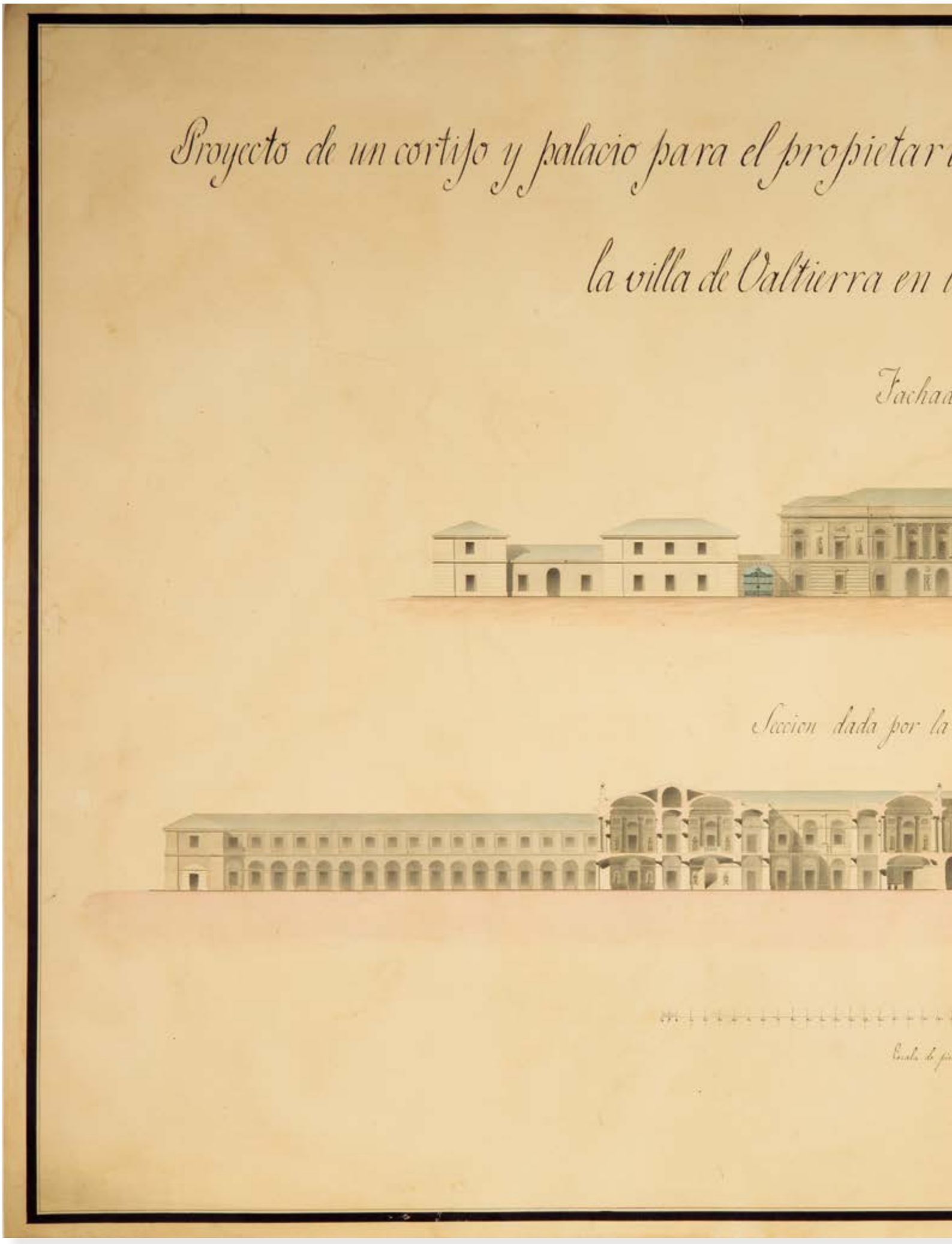
Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. *Proyecto de un Cortijo y palacio para un propietario, destinado al término de Vergal del Campo, de la villa de Valtierra en Navarra*, A. 1824, A. 1825, A. 1826, A. 1827, A. 1828.

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Comisión de Arquitectura, informes, 1839-1850, sig. 1-30-5; Comisión de Arquitectura. Maestros Arquitectos, 1846, sig. 2-13-4; Libro de registro de maestros arquitectos aprobados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1816-1900, sig. 3-156, núm. 321.

Arbaiza Blanco-Soler, S., «Inventario de los dibujos arquitectónicos (de los siglos XVIII y XIX) en el Museo de la Real Academia de las Bellas Artes de San Fernando», *Academia*, 102-103 (2006), 151-332.

Proyecto de un cortijo y palacio para el propietario destinado al término del Cergal del campo de la villa de Valtierra, situado en la ribera del rio Ebro.





PROYECTO PARA UN PALACIO PARA UN PROPIETARIO, DESTINADO AL TÉRMINO DE VERGAL DEL CAMPO, DE LA VILLA DE VALTIERRA EN NAVARRA.
Pablo Díaz del Río, 1845. Fachada al cortijo y Sección A B de la planta. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

6

io destinado al término del Vergal del campo de

la rivera del rio Ebro.

da al cortijo.



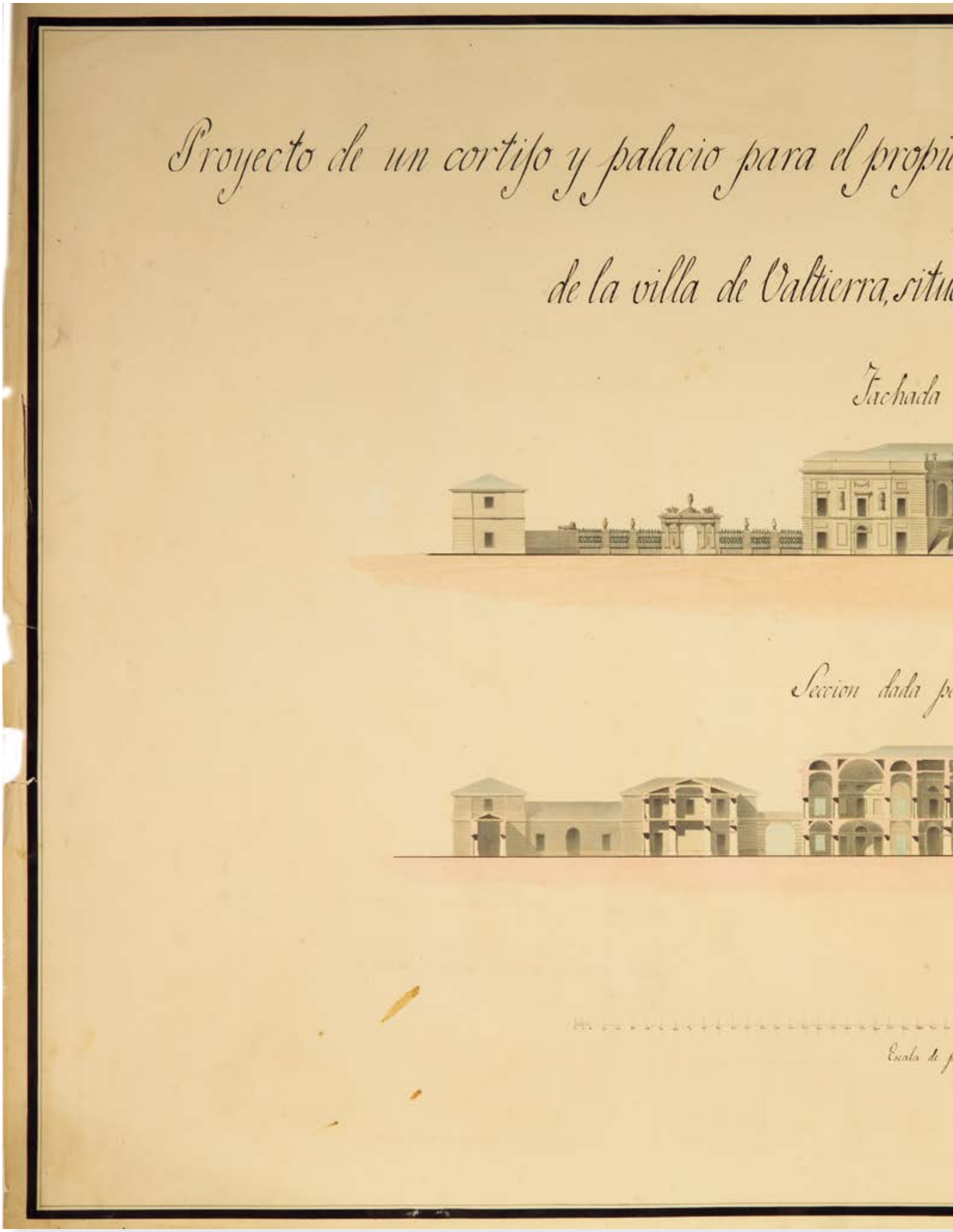
línea AB de la planta.



castillos.

Madrid 1.º de Febrero 1805.

Pablo Diez del Rio



PROYECTO PARA UN PALACIO PARA UN PROPIETARIO, DESTINADO AL TÉRMINO DE VERGAL DEL CAMPO, DE LA VILLA DE VALTIERRA EN NAVARRA.
Pablo Díaz del Río, 1845. Fachada al jardín y Sección A B C D de la planta. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

6

etario destinado al término del Vergal del campo

ado en la rivera del rio Ebro.

al Jardin.



r la linea A'B'C'D de la planta



ios castillos.

Madrid 1o de Febrero de 1845

Pablo Diaz del Rio

PANTEÓN PARA LOS CANÓNIGOS EN EL CEMENTERIO DE PAMPLONA. JOSÉ ARAMBURU Y ECHAIDE, 1853

Desde el principio de nuestra era fue costumbre de los cristianos inhumar los cuerpos de sus difuntos en vez de cremarlos, y que la cercanía al altar donde se celebraba la Santa Misa redundaba en mayor beneficio del alma del fallecido. Con este motivo se extendió la inhumación en interiores de iglesias, o en su defecto en los atrios de las mismas y en cementerios anejos, siempre dentro del núcleo urbano, y con demasiada proximidad a casas colindantes. Con el tiempo y con la llegada de las ideas ilustradas en el siglo XVIII se vio la necesidad de acabar con esta práctica que se consideraba causa de insalubridad dentro de los templos y motivo de muchas enfermedades.

La promulgación de una Real Cédula el 3 de abril de 1787 prohibió el enterramiento en las iglesias y mandó crear cementerios extramuros ventilados en aras de la salud pública, evitando así la multitud de enfermedades que la putrefacción de los cadáveres, y el compartir espacio entre vivos y difuntos, podía acarrear. Exceptuaba de esta obligación a las personas de virtud o santidad o a los que tuvieran sepultura propia previa a la emisión de la Real Cédula. Quizás por esto se continuaron los enterramientos en la catedral y, dado que no consiguió terminar con la práctica de inhumación en iglesias, otra Real Cédula de 28 de junio de 1804 exigió el cumplimiento de la anterior, y la catedral, junto con las parroquias de la ciudad, el hospital y el ayuntamiento, hubo de aportar diferentes sumas para contribuir a la construcción del cementerio de Pamplona, que se desarrolló entre 1806 y 1808.

Se constituyó una Junta de Cementerio con las parroquias de Pamplona más el hospital para coordinar la conducción y enterramiento de los cadáveres, la contratación de enterradores y las tasas a pagar por los mismos.

El cabildo catedralicio, sin embargo, nunca renunció a enterrar a sus miembros y a los obispos en la catedral, pues consideraba que el panteón de la cripta de la capilla Barbazana, que utilizaban desde 1651, reunía condiciones de higiene suficientes. Prueba de ello es que hiciera gestiones ante Fernando VII para que se les permitiera hacer uso del panteón y, aunque inicialmente fueron infructuosas, dieron resultado en 1828, en que, aprovechando el paso del monarca por Navarra en 29 de mayo de 1828, se obtuvo permiso mediante Real Orden de 1 de junio de 1828. Desde entonces el cabildo recuperó los enterramientos en el panteón de la Barbazana, hasta que en 1841 el jefe político de Navarra, Fernando Madoz, solicitó del regente Espartero el cumplimiento de la inhumación de los canónigos de Pamplona en el cementerio de la ciudad. Ante esta situación el cabildo comenzó a recabar informes que avalaran el uso del panteón en aras a solicitar una nueva exención. En 1845, los profesores de medicina Mariano Ceaorrote y Rufino Landa confirmaban que la distancia con el templo, la gran cantidad de metros cúbicos de aire de la cripta, el uso de una décima parte de la misma para nichos, además de que no necesitaran reutilizar los primeros nichos hasta transcurridos ochenta y siete años, hacían del panteón de la Barbazana un lugar salubre para enterramiento de los canónigos y obispos.

Pese a este informe el cabildo compró solar en el cementerio en 1851, lo valló provisionalmente utilizando la antigua balaustra del antecoro, llamada caponera, que había sido sustituida en 1834, y preparó las fosas en previsión de que sus gestiones ante la reina Isabel II no fuesen fructíferas. En 1853 se convenció al Gobernador Civil de Navarra para que apoyara la petición ante la reina, pero fue negada definitivamente por Real Orden de 11 de julio de 1853. Así las cosas, el cabildo decide realizar la obra del panteón en el cementerio, siendo el primer canónigo en ser inhumado en él Manuel Tomás Ribera, el 6 de agosto de 1853. Aunque los dos primeros diseños, realizados en un solo pliego de papel por el maestro carpintero de la catedral, José Aramburu y Echaide, fueron desechados por el cabildo, se conservó el dibujo, aunque rasgado por la mitad, gracias a algún miembro del cabildo.

Resulta interesante ver cómo en este diseño se presentan dos soluciones que han estado en boga en la catedral en todo el siglo XIX, el neogótico y el academicismo de la fachada. Aunque cada uno en su estilo, ambos compartían el ser una edificación cerrada, cosa que no debió convencer al cabildo. Aunque no se eligió ninguno de los dos proyectos, parece que el que finalmente se hizo, cuyo diseño se conserva en el archivo capitular, es una reconversión del segundo, aligerándolo sustituyendo las paredes frontal y laterales por una balaustrada, y eliminando el frontón.

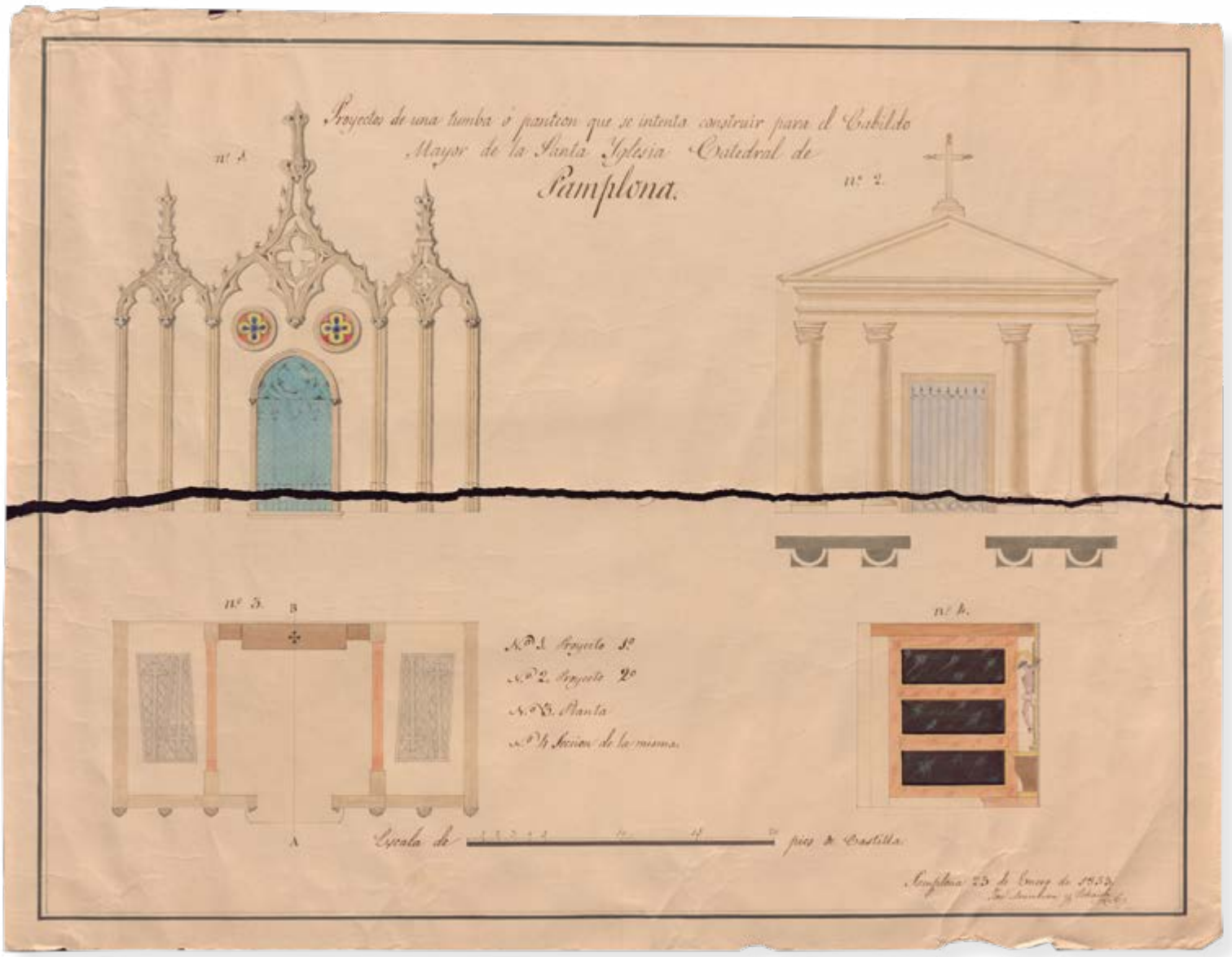
[David Ascorbe Muruzábal]

Archivo Catedral de Pamplona. Dibujos, núm. 13-002.

Archivo Catedral de Pamplona. Sindicatura, 1853, núm. 21.

Fernández Gracia, R., «Patrimonio e identidad (75). La vía sacra y las caponeras del coro de la catedral de Pamplona», *Diario de Navarra*, 19 de junio de 2023, pp. 42-43.

Jusué Simonena, C. (coord.), *La Catedral de Pamplona*, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1994



PROYECTO DE UNA TUMBA O PANTEÓN PARA EL CABILDO MAYOR DE LA SANTA IGLESIA CATEDRAL DE PAMPLONA.
José Aramburu y Echaide, 1853. Archivo Catedral de Pamplona.

DECORACIÓN PARA LA FACHADA DEL AYUNTAMIENTO DE TUDELA. ESTEBAN LÓPEZ ERRAZU, 1859

PROYECTOS DE DECORACIÓN PARA LA FACHADA DEL AYUNTAMIENTO DE TUDELA.
Esteban López Errazu, 1859.
Archivo Municipal de Tudela.

En 1847, el pamplonés Esteban López Errazu, por su brillante currículo y contrastada experiencia, era nombrado director de la Escuela de Dibujo de Tudela. Bajo su dirección, la citada Escuela recibió un impulso extraordinario, aumentando el número de alumnos y ampliando los estudios, según reconoció la Sociedad Económica de Amigos del País de Tudela, compatrona de la Escuela. López impartió también clases de dibujo en la Escuela Elemental de Agricultura, creada en Tudela en 1850, y tras su cierre en 1859, en el Instituto de Segunda Enseñanza, denominado Castel Ruiz.

Fue en este último año citado cuando el ayuntamiento tudelano, con el deseo de embellecer y componer la decoración de la fachada de la casa consistorial, encargó el proyecto al reputado pintor Don Esteban López, reservando hasta 16.000 reales en los presupuestos para su futura ejecución. Tras un primer plano presentado (PL_01), que mantenía el diseño original de la fachada y que fue reprobado, el artista propuso un segundo plano (PL_02), que recogía algunas de las propuestas sugeridas por los ediles y un diseño más elaborado, que incluía dos figuras mitológicas. Todavía sobre este plano se plantearon diversas modificaciones, que debieron llevar a la formación de un tercer plano, hoy desaparecido, que se presentó en septiembre de 1859 y que el consistorio aceptó, aprobando a continuación el pliego de condiciones para su ejecución.

Será el propio pintor, tan vinculado a las artes como a los negocios, quien ejerciendo como contratista de obras tratará de llevar a cabo la realización material de su proyecto. Éste sale a pública subasta y, encendida candela, solamente puja el Sr. López, quien gana la postura y se adjudica, en 14.000 reales de vellón, «las obras de pintura y decorado de la fachada de sus casas Consistoriales en la plaza de Santa María con arreglo al Plano y condiciones que anteceden». Las condiciones de la contrata se firman ante notario el 25 de octubre de 1859 y recogen varias modificaciones sobre los planos anteriormente presentados. Entre ellas destacamos brevemente:

1. Deberá cerrar todos los arcos de la planta superior y colocará en su lugar tres nuevos balcones-ventanas.

2. Quitará los tres balcones actuales y colocará tres nuevos que tendrán medio metro de salida sobre la pared del frontis.

3. Quitará la losa que actualmente existe con las armas de la ciudad y la colocará después de arreglada, sobre la puerta o entrada principal.

4. Cerrará las dos puertas actuales y abrirá los huecos para las tres puertas de los tamaños que expresa el plano.

5. Se lucirán en fino, con yeso bien tamizado, la fachada principal, que se pintará al óleo lo menos con tres manos, poniendo pintados todos los adornos, pilastras, pisos y demás que indica el plano de estilo del renacimiento, para lo cual antes de pintarlos en la fachada, deberá presentar bocetos del tamaño natural con arreglo a escala y luego que éstos fuesen aprobados, podrá pintarlos definitivamente.

6. Asimismo, se pintarán al óleo las puertas y balcones y todo el rafe del tejado de la fachada principal.

Posteriormente se ordenó retirar los óvalos sobre las dos puertas laterales y sustituirlos por sendas hornacinas con sus marcos acristalados donde colocar las imágenes de Santa Ana y la Purísima Concepción. Ambas mantenían una arraigada devoción popular, la una como patrona de la ciudad y la otra por su recién declarado, en 1854, dogma de la iglesia. Por estas y otras modificaciones se decidió abonar al empresario dos mil reales más de lo presupuestado.

Aunque el plano definitivo se perdió, una foto de la fachada de la casa consistorial de 1901, conservada en el archivo municipal, refleja básicamente el proyecto final descrito. Sin embargo, a lo largo del siglo XX, la casa consistorial, incluida su fachada, ha experimentado profundas reformas, la última en 1995, con el fin de adaptarla a las nuevas necesidades de la administración de la localidad.

Esteban López siguió colaborando con el ayuntamiento tudelano, dado que en 1862 se le encarga, y realiza, el diseño de un escudo para la ciudad con cuatro cuarteles y una orla que reza: «Armas de Tudela». Pero los últimos tiempos en la capital ribera fueron difíciles para el pintor, acusado de algunas irregularidades en su trabajo. Quizá por ello, cuando se marchó a La Coruña en 1864 para tomar posesión de una cátedra en la Escuela de Bellas Artes, recordaba con amargura que su destino en Tudela no le convenía «*ni a su dignidad como hombre, ni a sus intereses como profesor*». Dos años después se trasladaría al Instituto Provincial de Navarra en Pamplona, ciudad en la que fallecería en 1868.

[Juan Manuel Garde Garde]

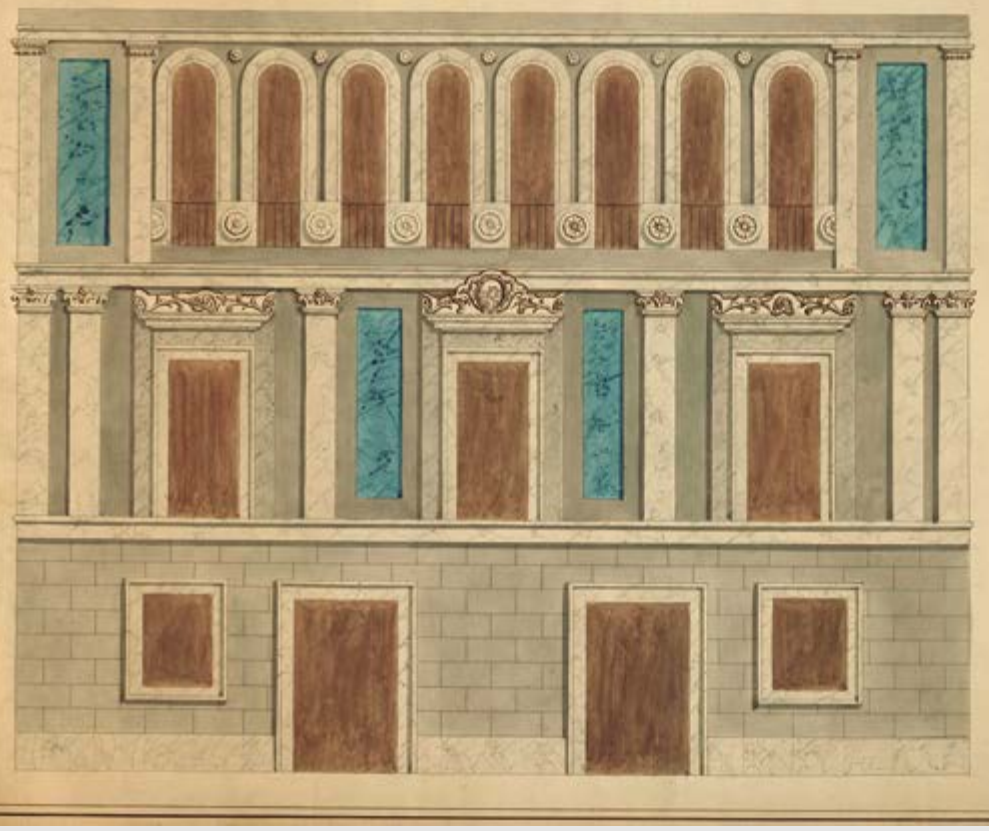
Archivo Municipal de Tudela, caja 2153, sig. 205, Protocolos notariales, Isidoro Falces, año 1859, núm. 579, 25 de octubre, Proyecto de decoración para la fachada de la Casa Consistorial de la ciudad de Tudela de Navarra, por Esteban López Errazu, PL_00320_01 y PL_00320_02.

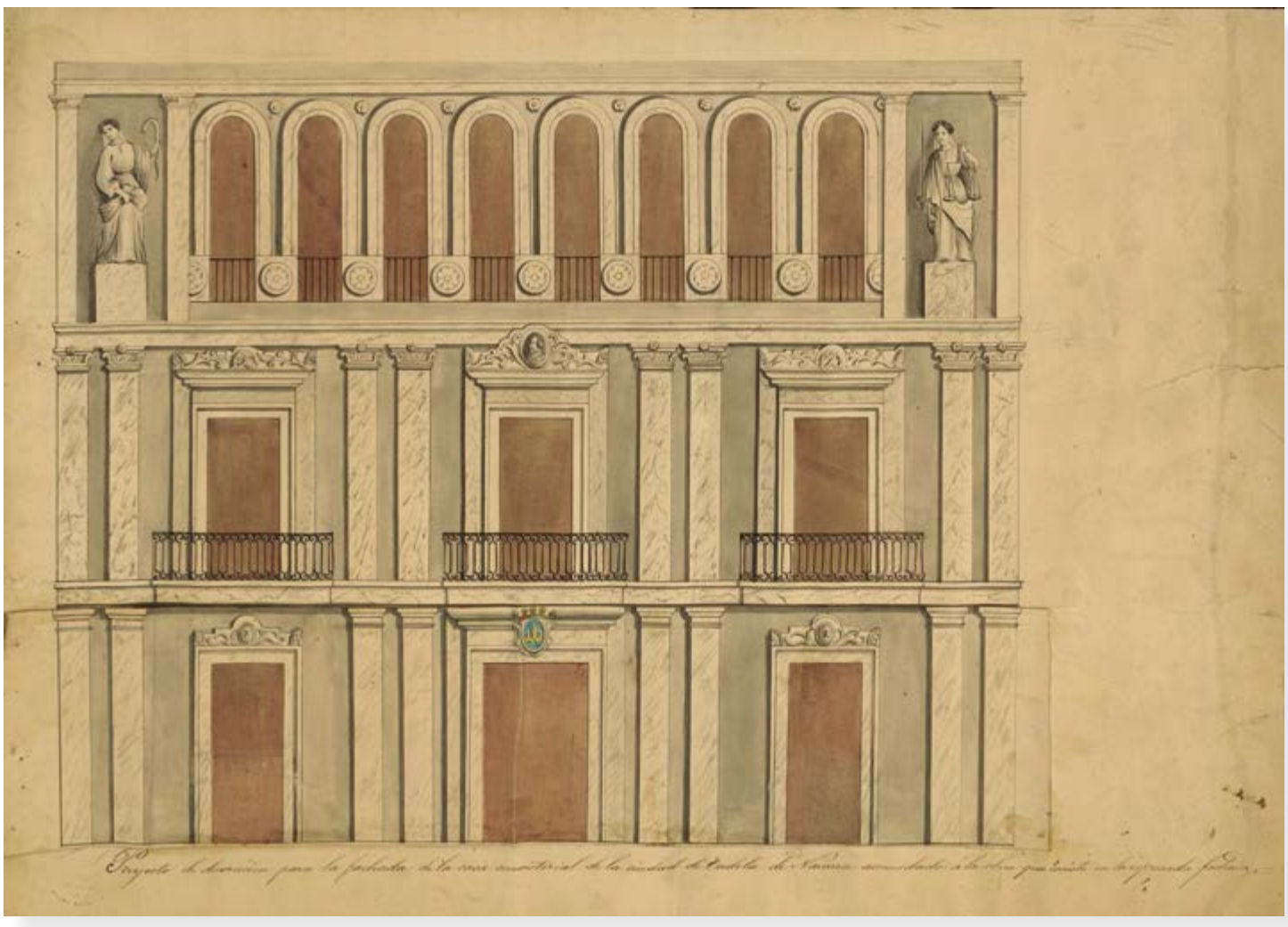
Archivo Municipal de Tudela. Actas municipales, años 1859, 1860.

Guijarro Salvador, P., «La enseñanza del dibujo en Tudela durante el siglo XIX», *Príncipe de Viana*, núm. 246 (2009), pp. 67-104.

Redín Armañanzas, E., «La enseñanza de las artes en Pamplona. 1800-1873», en *Actas del IV Congreso de Historia de Navarra. Mito y realidad en la Historia de Navarra*, Pamplona, Sociedad de Estudios Históricos de Navarra, 1998, vol. I, pp. 334-335.

Proyecto de decoracion para la fachada de la casa consistorial de la Ciudad de Tudela de Navarra, acomodado á la obra que asiste en dicha fachada





TORRE-OBSERVATORIO METEOROLÓGICO PARA EL INSTITUTO PROVINCIAL DE SEGUNDA ENSEÑANZA DE PAMPLONA. MAXIMIANO HIJÓN IBARRA, 1864

A mediados del siglo XIX fueron creados observatorios meteorológicos en distintas capitales españolas que, con frecuencia, se ubicaron en los institutos provinciales de segunda enseñanza.

En el caso de Pamplona, ya en julio de 1858 el marqués de Castelfuerte, diputado provincial y supervisor de las obras del nuevo edificio que había empezado a construirse para instituto provincial en la calle Navarrería, incluyó entre las necesidades a cubrir por el proyecto una «*torrecilla o mirador*» que sirviera para instalar un observatorio meteorológico. Pese a ello, al ser reiniciadas las obras y ser reformulado el proyecto bajo la dirección de Maximiano Hijón Ibarra, a la sazón director de caminos de la Diputación Provincial de Navarra, este requerimiento fue obviado.

Así las cosas, el 28 de febrero de 1863 el director del Instituto Provincial preguntó a la Diputación si el nuevo edificio iba a contar con torre para observatorio. Consultado Hijón, informó que no la había incluido por considerar que la cercanía de las torres de la catedral iba a perjudicar la realización de observaciones meteorológicas desde el nuevo edificio, tanto en la ubicación que juzgaba estéticamente más adecuada para levantar la torre (el centro de la crujía noroccidental), como en cualquier otra. No obstante, Hijón se mostró abierto a incluir en el proyecto la torre-observatorio en función del parecer que emitiese la sección de ciencias del Instituto Provincial, la cual se pronunció opinando que no existían razones que impidieran la instalación de un observatorio en el nuevo edificio.

De este modo, en octubre de 1864 Hijón confeccionó el proyecto de torre-observatorio ubicándola en la esquina entre las crujías noroccidental y suroccidental del patio del edificio.

El plano de cortes transversales y planta horizontal, así como el presupuesto de materiales del proyecto, muestran un diseño de torre con dos cuerpos levantados sobre las tres alturas preexistentes del edificio. El primer cuerpo se destinaba a gabinete, en tanto que el segundo lo ocupaba un quiosco de planta octogonal con una terraza abierta anexa y es el que confería a la construcción su auténtico aspecto turriforme. La comunicación entre ambos cuerpos se proponía a través de una escalera de caracol que, mediante una garita, permitía a su vez el acceso a una segunda terraza situada sobre el quiosco.

Son muy escasas y, en algunos casos, confusas las noticias documentales que se tienen en relación al curso que se dio a este proyecto de torre, pero aparentemente no fue llevado a efecto.

Así, llama la atención que Hijón no elaborase el proyecto de torre hasta finales de 1864 (cuando las obras del nuevo edificio estaban a punto de concluir), toda vez que al estar planteada la torre para ser levantada sobre las tres plantas preexistentes del edificio, su construcción habría requerido el desmantelamiento parcial del tejado del inmueble que, presumiblemente, podría ya estar acabado para entonces. De este modo, consta que el 30 de noviembre de 1864 Hijón había comunicado a la Diputación que el edificio estaría completado para el 1 de enero de 1865, salvo ciertos trabajos que restaban en la biblioteca y los gabinetes de física, química e historia natural, sin que se encuentren alusiones a la torre.

Esta circunstancia unida a la de que en 1866 Hijón cesase el desempeño de director de caminos y regresase a su Logroño natal, pudieron quizá propiciar que la ejecución de este proyecto adicional de torre quedara postergada o suspendida

No obstante, consta que en la primera mitad de 1880, coincidiendo con la realización de obras en los tejados del Instituto Provincial, fue finalmente construida una torre para observaciones meteorológicas, las cuales se empezaron a recoger con regularidad a partir del 1 de abril, para ser remitidas mensualmente al Observatorio Astronómico de Madrid.

La escasez de fuentes documentales no permite saber con seguridad si esta torre-observatorio correspondía a la del proyecto de 1864. Aparentemente su ubicación sí que fue la misma que la planteada por Hijón, pero su construcción no respondió al proyecto primigenio. Así, distintas fotografías del edificio correspondientes a los primeros años del siglo XX muestran una torre de un solo cuerpo (frente a los dos proyectados por Hijón) con una terraza situada encima de él en la que se encontraban los aparatos meteorológicos.

Este observatorio fue trasladado en 1944 junto con el resto del Instituto Provincial a su nueva ubicación en la Plaza de la Cruz. Sin embargo, en 1953, la antigua torre-observatorio de 1880 sería desmantelada y reedificada con el aspecto que hoy presenta para albergar el Observatorio Meteorológico de Pamplona del entonces Servicio Meteorológico Nacional, dependiente del Ministerio del Aire.

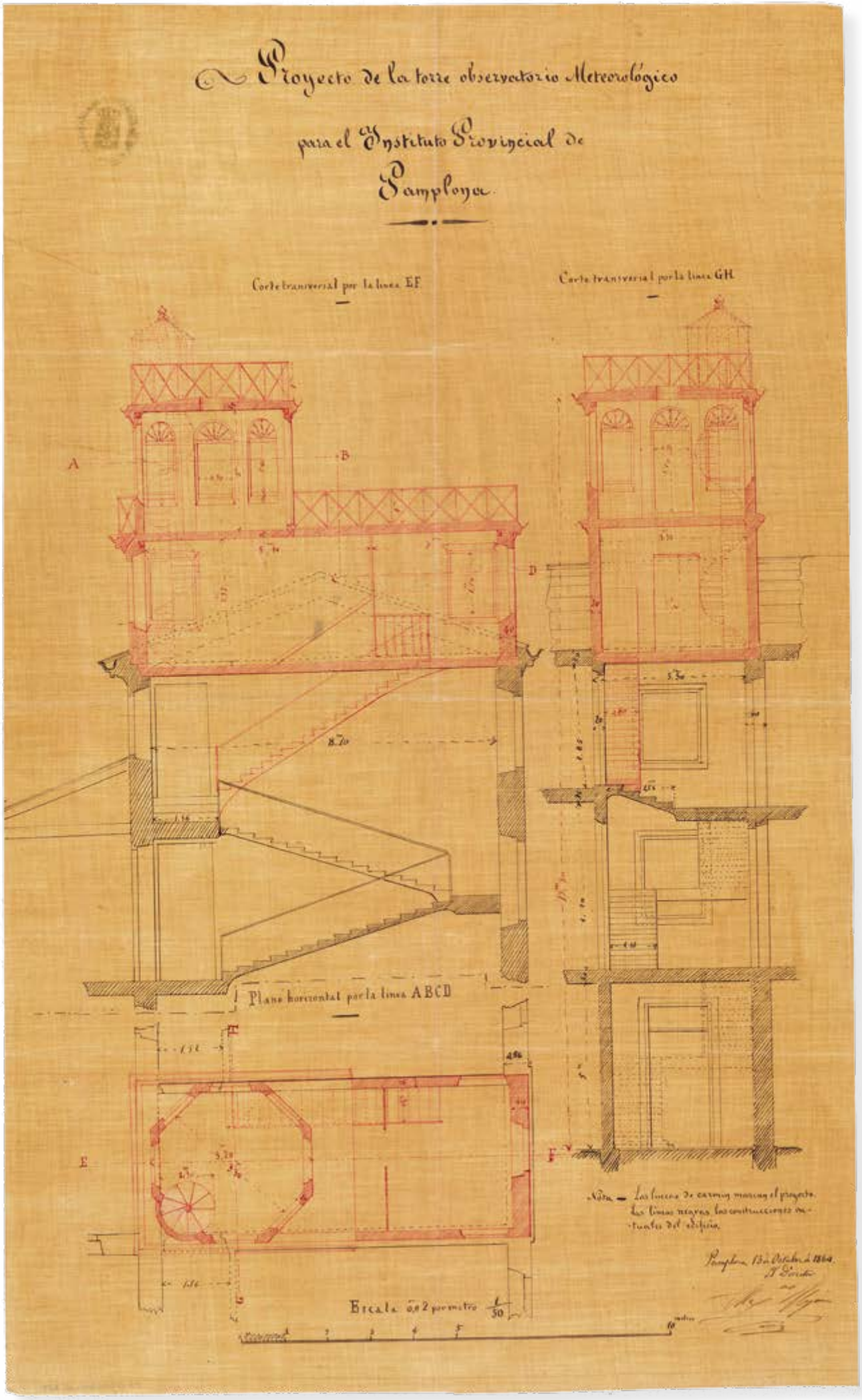
[Diego Val Arnedo]

Archivo Real y General de Navarra. Instituto Provincial de Segunda Enseñanza. Obras y equipamientos. Diputación Foral de Navarra, caja 36938.

Archivo Real y General de Navarra. Instituto Provincial de Segunda Enseñanza. Correspondencia e informes. Diputación Foral de Navarra, caja 36935.

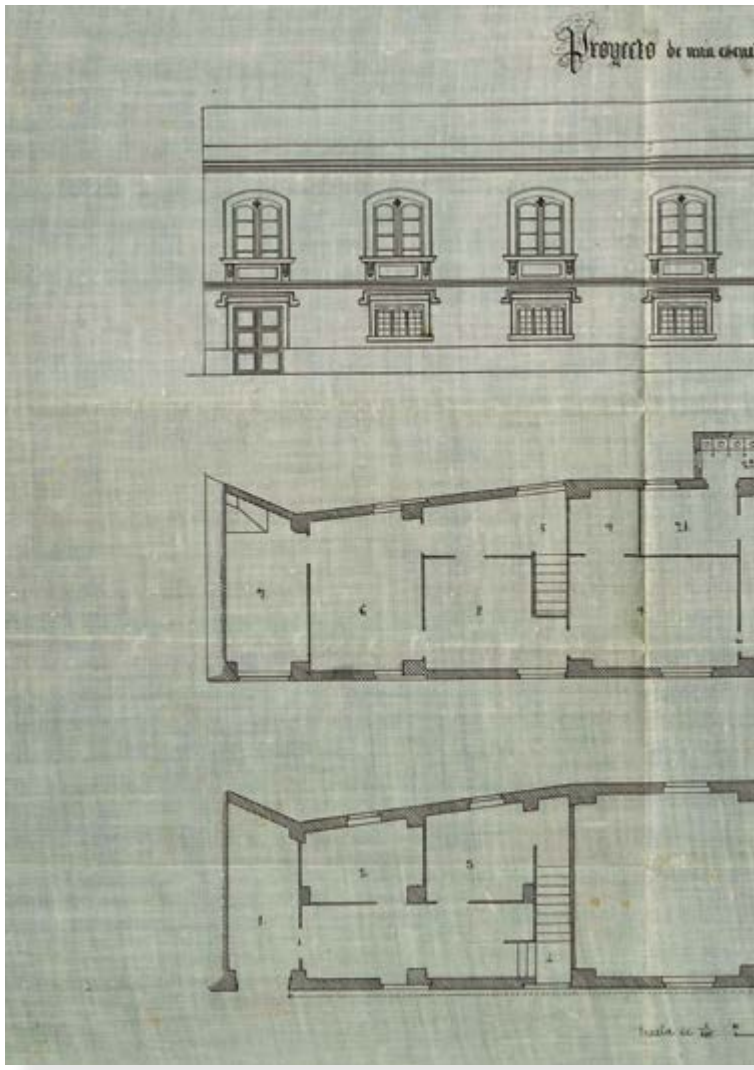
Archivo Real y General de Navarra. Observatorio Meteorológico de Pamplona. Diputación Foral de Navarra, caja 40273/3.

Instituto Provincial de Segunda Enseñanza de Pamplona, *Memoria acerca del estado del Instituto Provincial de Segunda Enseñanza de Navarra: leída el día 1º de octubre en la solemne apertura del curso académico de 1880 a 1881 por Víctor Sainz de Robles*, Pamplona, Imprenta Provincial a cargo de Vicente Cantera, 1880.



TORRE-OBSERVATORIO METEOROLÓGICO PARA EL INSTITUTO PROVINCIAL DE SEGUNDA ENSEÑANZA DE PAMPLONA.
Maximiano Hijón Ibarra. 1864. Archivo Real y General de Navarra.

ESCUELA DE NIÑAS Y HABITACIÓN PARA LA MAESTRA EN TUDELA, JOSÉ SECALL ASIÓN, 1865



PLANTA Y ALZADO PARA LA ESCUELA DE NIÑAS Y HABITACIÓN PARA LA MAESTRA EN TUDELA.
José Secall Asión, 1865.
Archivo Municipal de Tudela.

Un estudio del historiador Francisco Fuentes sobre la enseñanza primaria en la merindad de Tudela en 1792 señalaba que, de 20 localidades, solamente ocho contaban con escuela de niñas en esa fecha. En el caso de Tudela, existía una única escuela para niñas en el Colegio de la Compañía de María donde, según informaba su secretaria, «*asisten 80 alumnas*». Y así continuaría hasta la segunda mitad del siglo XIX.

En 1859, la Junta Local de Instrucción Pública de Tudela y la Junta Provincial de Navarra instaban al consistorio tudelano a la creación de, al menos, una escuela pública de niñas, sostenida con fondos municipales, para atender sus necesidades de primera enseñanza. E igualmente, a que proveyera, según la ley, una plaza de Maestra Superior con una dotación de 3.934 reales vellón y vivienda, y una retribución mensual de dos reales vellón de las niñas.

La propuesta fue aprobada por el ayuntamiento y en enero de 1860 se celebraron oposiciones a maestra, siendo elegida la pamplonesa Dª Juana Eyaralar, y en febrero se iniciaron las obras «*en la casa de la Plaza Constitución* (actual Casa del Reloj en Plaza de los Fueros) *para poner la maestra*».

Esta primera ubicación de la escuela de niñas y vivienda de la maestra tenía un carácter provisional. Por esta razón, en 1865, el consistorio propone edificar una escuela pública para niñas sobre las oficinas del matadero, que ocupaban un edificio de planta baja en la calle Matadero (actual Yanguas y Miranda), junto al arco que da acceso a la Plaza. La escuela y la vivienda de la maestra se ubicarían en una planta superior que debía ser construida.

El proyecto se encargó al arquitecto José Secall y Asión. Nacido en Zaragoza en 1819, fue profesor de matemáticas en el recién creado Instituto de Segunda Enseñanza de Tudela, renunciando a su cargo en 1841 para realizar los estudios de arquitectura. En 1857 obtuvo la plaza de arquitecto provincial de Huesca, donde permaneció hasta 1864, cuando se desplazó a Salamanca para hacerse cargo del mismo puesto hasta su fallecimiento en 1890. Estando todavía en Huesca, el Ayuntamiento de Tudela había acordado con Secall la realización de un plano de la ciudad, pero tras su traslado a Salamanca, el arquitecto retiró la proposición «*sobre el plano de esta población por la distancia en que está y ocupaciones que tiene*». Fue en esa ciudad castellana y en su provincia donde desarrolló un intenso trabajo de proyección, reforma y consolidación de diversos templos, escuelas, ayuntamientos y cementerios.

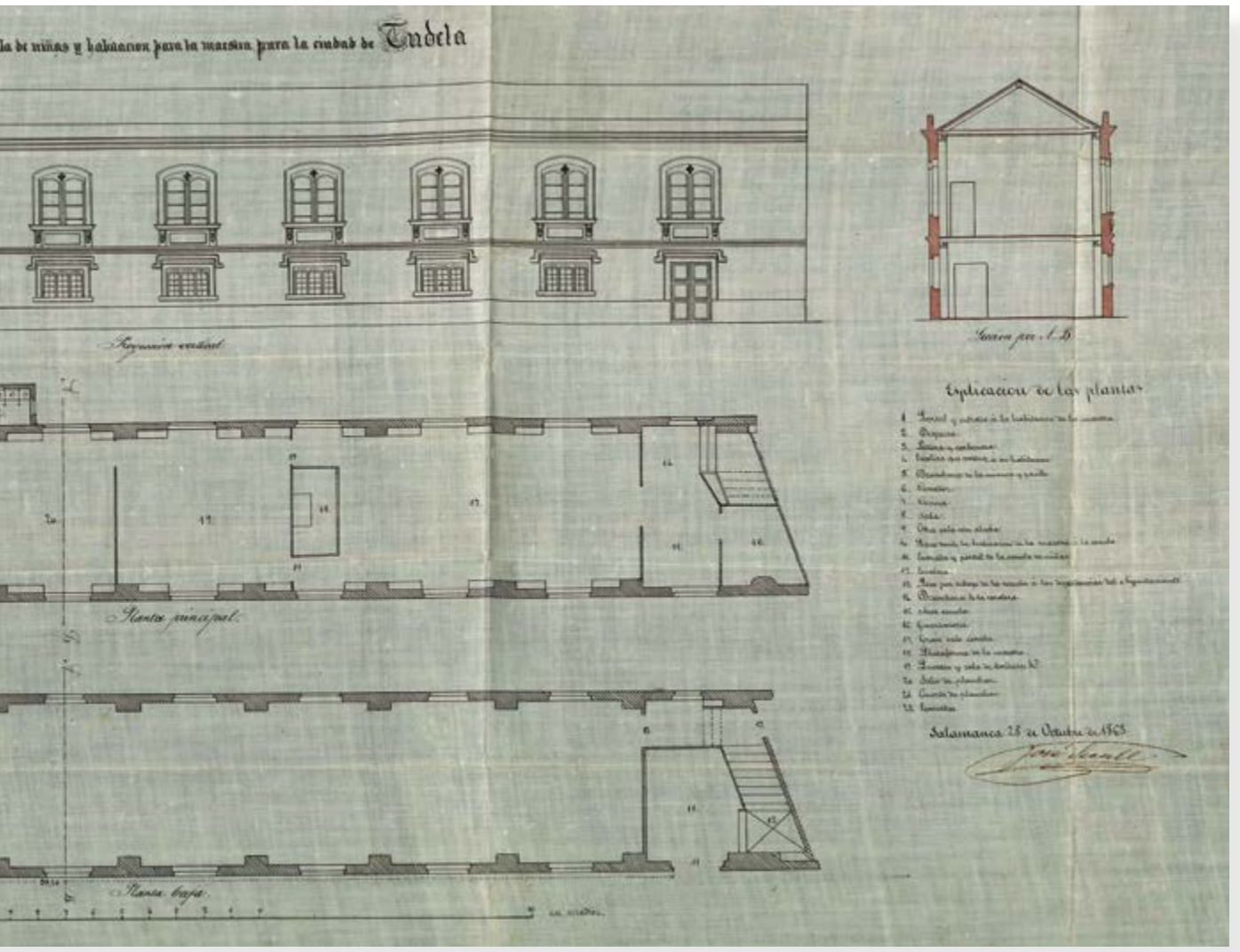
En noviembre de 1865, Secall presentó al consistorio los planos del nuevo edificio y un detallado presupuesto, que ascendía a 3.415,28 escudos. Según lo acordado, la vivienda de la maestra se ubica en un extremo con todas sus dependencias. La planta baja se reserva para oficinas del matadero y la escuela se sitúa en la planta superior con una gran aula, excusados y salas de bordado y planchado, acorde con la enseñanza que recibían las niñas en aquella época: lectura, escritura, labores y doctrina cristiana. Aunque inicialmente se le piden y discuten al arquitecto algunas modificaciones del proyecto, finalmente, sin una clara justificación se le notifica que «*por ahora no puede realizarse el proyecto ni tocar parte alguna de la oficina del matadero*

Archivo Municipal de Tudela. Policía urbana, caja 13, año 1865. Proyecto de una escuela de niñas y habitación para la maestra, para la ciudad de Tudela, por José Secall Asión, 24/11/1865, PL_00443.

Archivo Municipal de Tudela. Actas municipales, años 1859, 1860, 1865 y 1873.

Fuentes, F., «La enseñanza primaria en Tudela y su Merindad a fines del siglo XVIII», *Príncipe de Viana*, núm. 31 (1948), pp. 207-210.

Marín Royo, L. M., *Cuadernos de historia tudelana. Sucesos más importantes del siglo XX*, Tudela, CAN, 1977.



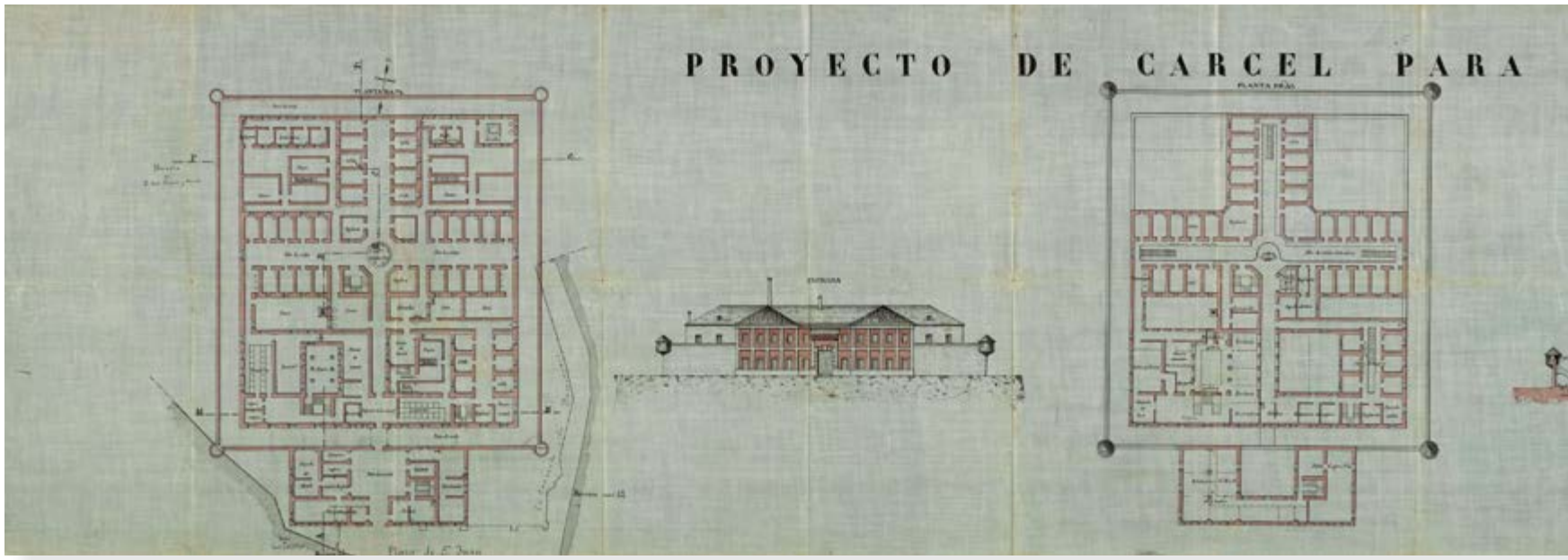
ni su corral, que le dan las gracias y que remita la cuenta de sus honorarios».

El arquitecto responde que «*lo he sentido [el abandono del proyecto] porque seguramente hermoseaba un trozo de calle pasajera y muy concurrida*». Y en cuanto a los honorarios dice que no ha de fijarlos pues es «mi deseo hacer algo para el que yo considero mi pueblo», quizá añorando su antigua etapa de profesor en Tudela. El consistorio le abonó finalmente 500 reales por el proyecto fallido.

Ese mismo año de 1865, dimitió la maestra titular, doña Juana Eyaralar, siendo sustituida por doña Candelaria Salcedo. Tiempo después, en 1873, esta maestra atendía a «*40 alumnas pudientes y 8 pobres*» y se quejaba al consistorio de «*la mala distribución y peores condiciones que tiene en su interior la casa de la Plaza de la República (actual Plaza de los Fueros), donde se halla establecida la escuela*» y demandaba reparaciones y mejoras. De donde podemos concluir que tras más de una década y después del fallido proyecto del arquitecto don José Secall, la escuela de niñas seguía en la misma ubicación y condiciones desde su origen. Y todavía la escuela pasaría por diferentes edificios y ubicaciones provisionales hasta que en 1926 se construyó el primer pabellón del grupo escolar de la calle Gayarre para niños y niñas de primera enseñanza.

[Juan Manuel Garde Garde]

CÁRCEL PARA EL PARTIDO JUDICIAL DE TUDELA.
LUIS ZAPATA, 1870-1878



Archivo Municipal de Tudela. Cárceles 1821-1881, carp. 1, exp. 2/2, año 1878, pl. 26-h. 27.

Archivo Municipal de Tudela. Actas Municipales, años 1965, 1870, 1878.

Archivo Municipal de Tudela. Extravagantes, núm. 18. Obras de cárcel y cuartel 1864-1883.

Fraile Pérez de Mendiguren, P., *Un espacio para castigar. La cárcel y la ciencia penitenciaria en España, siglos XVIII-XIX*. Barcelona, Serbal, 1987.

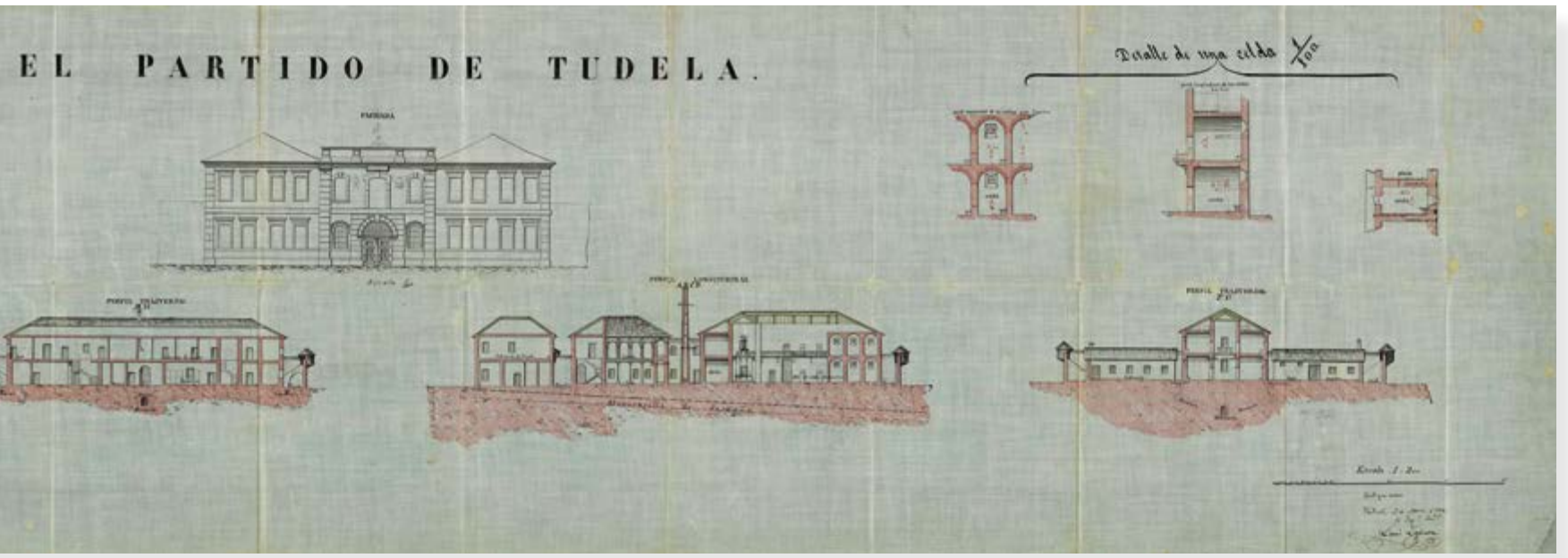
Gómez Bravo, G., *Crimen y castigo: cárceles, delito y violencia en la España del siglo XIX*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2004.

Vázquez Astorga, M., «Proyectos de cárceles para los partidos judiciales de la provincia de Zaragoza en el siglo XIX», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, núm. 110 (2012), pp. 309-353.

La cárcel del Partido Judicial de Tudela se estableció después de la desamortización de Mendizábal en el convento de San Francisco (franciscanos), aunque antes se habían planteado otras ubicaciones puesto que en el Trienio Liberal se pensó en utilizar el convento de La Merced. Con el paso del tiempo las deficiencias estructurales y de funcionamiento del vetusto edificio, denunciadas en la documentación conservada, se agudizaron. Por ello, el Ayuntamiento de Tudela inició en la década de 1860 las gestiones para construir una nueva cárcel, abandonando la existente. El plan se aceleró en la primavera de 1865 cuando el gobernador civil solicitó al Ayuntamiento de Tudela una Memoria donde constase el proyecto de nueva cárcel, con planos y presupuesto, al que debían contribuir los pueblos de la Merindad. El lugar elegido fue el convento de Dominicos, entonces dedicado a cuartel, situado a las afueras de la ciudad y en lugar bien ventilado.

Sin que sepamos las razones, el propósito se demoró algunos años. Al final, ya en pleno Sexenio Revolucionario, se retomó y se encargó un nuevo proyecto. El 22 de julio de 1870 el Libro de Actas Municipales consigna la entrada del «*Proyecto de una Cárcel para el Partido Judicial de Tudela*» firmado por el Ingeniero Industrial Luis Zapata. La Memoria, que consta de 20 páginas, y los planos correspondientes, estuvieron expuestos al público en la Secretaría del ayuntamiento durante veinte días.

El proyecto se adaptaba a las prácticas y legislación vigentes en la época, y tomaba referencias de establecimientos similares tanto nacionales como extranjeros atendiendo a «*la vigilancia, seguridad, aseo, salubridad, trabajo y moralidad*». Constaba el edificio de tres plantas en el que además de las celdas para hombres y mujeres, se ubicaban otras dependencias, como, Cocina, Comedor, Talleres, Lavadero, Oratorio, Cuerpo de Guardia, el Juz-



gado, etc. Estaba rodeado por un paseo de ronda con muros y casetas de vigilancia. Por otra parte, conociendo la penuria de los ayuntamientos, el ingeniero Zapata tuvo buen cuidado de no sobrecargar el presupuesto y para ello consigna que «*la demolición del edificio antiguo (el convento) dará además mucho material utilizable*». Presta grande atención al diseño de las celdas individuales –89 en total– y, sobre todo, al capítulo «Ventilación y Saneamiento», con desagüe al río Mediavilla. El coste total estaba presupuestado en 350.000 reales vellón. El ingeniero, cobró 6.000 reales por «*el proyecto, memoria, plano y presupuesto*».

Desgraciadamente, la inestable situación política de Navarra durante el Sexenio frustró el proyecto nuevamente. Fue retomado en 1878, con un presupuesto sensiblemente superior: 919.000 reales. Aunque, al ser presentado al Gobierno Civil, se archivó definitivamente por no ser viable al «*contradecir lo dicho en el Real Decreto 4/10/1877*».

Luis Zapata Pérez de Laborda (1833-1912), nació en Tudela. Estudió en Madrid en el Real Instituto Industrial y formó parte de la Primera Promoción de Ingenieros Industriales de España, que obtuvo el título en 1856. Trabajó con el Marqués de Salamanca en la construcción de gran parte de los ferrocarriles españoles, entre ellos el Tudela-Bilbao. En Navarra proyectó otros, aunque sin materializarse. Entre ellos: Tudela-Fitero, Marcilla-Estella, Estella-Alsasua, y Logroño-Pamplona.

Es más conocido por haber levantado el plano de la ciudad de la ciudad de Tudela en 1877, encargado por el Ministerio de Fomento. Fue también profesor del Instituto de Ingenieros Industriales de Vergara. En los últimos años residió en Bilbao donde ejercía como Jefe Técnico de la Fábrica de Tabacos. Falleció en 1912.

[Esteban Orta Rubio]

PROYECTO PARA LA CÁRCEL DEL PARTIDO JUDICIAL DE TUDELA.
Luis Zapata, 1870-1878, Archivo Municipal de Tudela.

HOSPITAL DE BARRACAS EN IRACHE. 1876

El Monasterio de Santa María la Real de Irache, antigua Abadía Benedictina y Universidad situada en la comarca de Estella, sirvió durante la contienda civil de 1872-76 como hospital de guerra de la asociación *La Caridad*. Esta organización humanitaria, fundada por doña Margarita de Borbón Parma, esposa de Carlos VII, se encargó durante el conflicto de la atención a soldados de ambos bandos enfermos y heridos en territorio bajo control de los carlistas.

El edificio, en un notable estado de deterioro a consecuencia de su abandonado tras la Desamortización, fue rehabilitado y acondicionado en 1873 para establecerse como el principal centro sanitario de la asociación, con más de 500 camas. Sabemos que el Hospital de Irache constituyó un centro de referencia por su modélica organización, completas instalaciones y moderna dotación sanitaria, fruto de los abundantes recursos reunidos por *La Caridad* a través de sus comités internacionales. Contó asimismo con una nutrida plantilla de sanitarios y cualificados médicos cirujanos procedentes de varias naciones europeas.

Sin embargo, el último y más ambicioso proyecto de *La Caridad* en Irache nunca llegó a culminarse. En 1874, inspirado en el innovador modelo sanitario aplicado en 1867 por médico alemán Carl Esse en el Hospital de la *Charité* en Berlín, se planeó edificar junto al monasterio el que hubiera sido el primer «*hospital de barracas*» de España. Siguiendo las teorías higienistas del momento, su innovador diseño constructivo permitiría una continua renovación y purificación del ambiente gracias a luz natural y corrientes de aire, algo que se consideraba entonces fundamental para la curación de heridas, evitar infecciones y acelerar su cicatrización.

Según el plan inicial, dentro del recinto del huerto, a 400 metros del monasterio, se edificarían cinco barracas independientes conformando un triángulo isósceles, con la base orientada a las faldas de Montejurra y la cúspide señalando a un bosque de robles y encinas próximo. Para la ubicación, se había tenido en cuenta la dirección de los vientos, así como la influencia de las corrientes de agua y los dos manantiales próximos.

El diseño de cada pabellón, edificado en madera y asentado sobre piedras de sillería a una altura de metro y medio, permitía su aislamiento de la humedad y la libre circulación de aire por debajo del mismo. Su dimensión era de 35 x 17 metros, y contaba con numerosas ventanas y una linterna central, provistas todas ellas de mamparas móviles de vidrio, con la finalidad de asegurar la acción de la luz solar y una permanente renovación del aire. El suelo era de tablas, y las paredes exteriores, con cámara de ventilación intermedia, irían revestidas por una cubierta de lata enyesada. La edificación tenía capacidad para 30 camas, dispuestas en dos filas paralelas a los lados, y contaba con estufas de calefacción en la zona central. Serían particularmente destinados a heridos recién intervenidos, y un pabellón se habilitaría específicamente como quirófano.

Las primeras noticias sobre el hospital de barracas de Irache aparecieron publicadas el 4 de enero de 1875 en diario legitimista francés *L'unión*, en un detallado reportaje de su «corresponsal en las ambulancias de *La Caridad*». Sin embargo, la derrota carlista consumada en febrero de 1876 daría al traste con el novedoso proyecto, cuando el primero de sus pabellones había entrado ya en funcionamiento como quirófano. Otros logros de la asociación benéfica también en marcha, como su academia para la formación de sanitarios en campaña, o un acuerdo de colaboración con el cuerpo de Sanidad Militar del Ejército Real para la incorporación a Irache médicos internos, se vieron también frustrados definitivamente.

El reportero liberal Saturnino Giménez Erich, que visitó en centro ya en los estertores de la contienda, anotó en una de sus crónicas: *«Junto a Irache tratóse de levantar un hospital de barracas, innovación basada en novísimos adelantos que han adoptado las primeras naciones civilizadas, por considerarla como la resolución de muchos problemas de higiene. La pacificación paralizó este proyecto cuando pasaba en vías de realidad, pues habíase ya construido una barraca. Suponemos que no se llevará adelante lo comenzado, y que la barraca construida será utilizada para todo menos para el objeto a que estaba destinada. Si algún día el que esto leyere visita la baja Navarra, le aconsejo que no deje de ir a Irache, y dar un paseo por el campo en que La Caridad asentaba sus reales al pie del histórico Montejurra».*

La última referencia al proyecto inacabado corresponde a Ana de Sagrera, biógrafa de doña Margarita de Borbón-Parma, que tras una visita a Irache anotó: «la obra de mampostería se hizo tan a conciencia que, aún después de medio siglo, subsistía el barracón». En la actualidad, nada queda de aquel proyecto soñado por «el ángel de la Caridad», siquiera unos cimientos que nos permitan imaginar el lugar que ocupó, en un paraje evocador y cargado de historia.

[Pablo Larraz Andía]

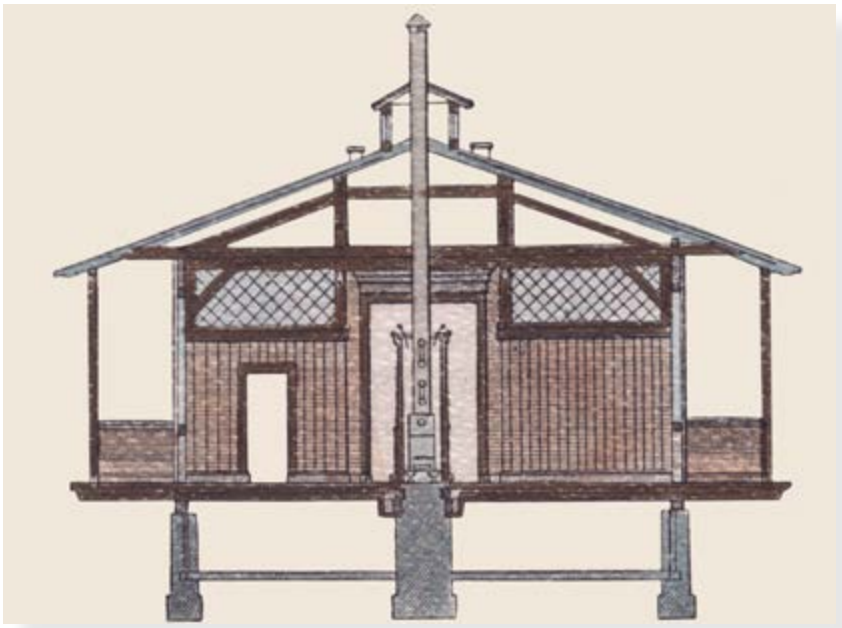
AZPILLAGA Y YARZA, A. M. [SAGRERA A. de], *La duquesa de Madrid (última reina de los carlistas)*, Palma de Mallorca, 1969, p. 405.

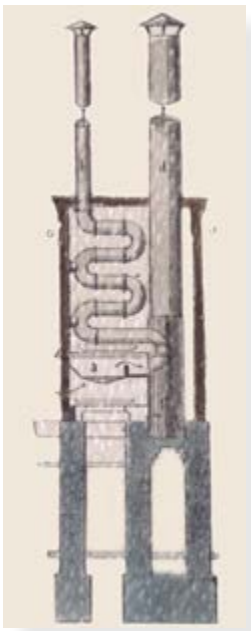
BOSC, E., *Étude sur les Hopitaux et les Ambulances*, Paris, Morel Éditeurs, 1876, pp. 27-37.

GIMÉNEZ ENRICH, S., *Secretos e intimidades del campo carlista en la pasada guerra civil*, Barcelona, Imprenta de Salvador Manero, 1876, pp. 141-143.

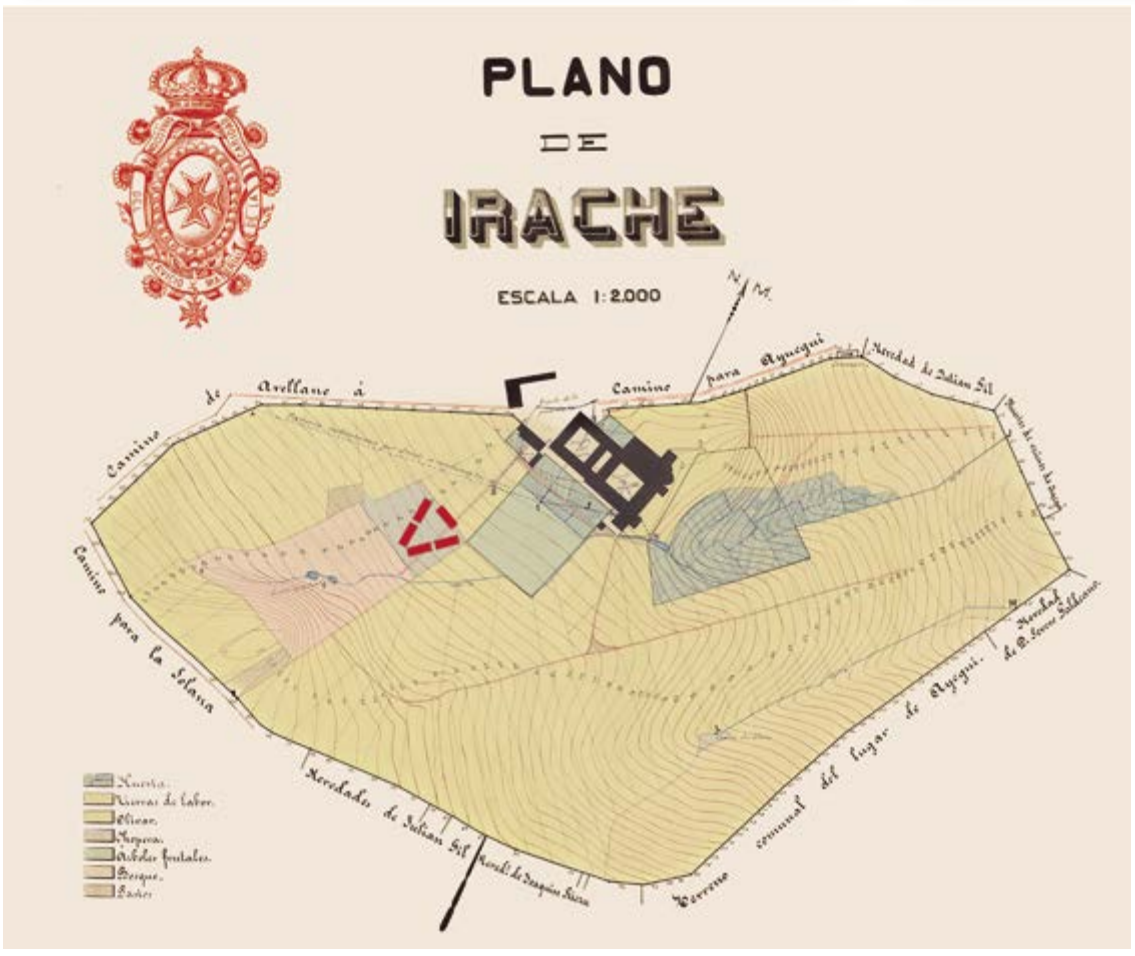
L'Unión, La Quotidienne, La France, L'Écho français, 4 de enero de 1875, p. 2.

VALRAS A. M., *Don Carlos VII et l'Espagne carliste: histoire politique et militaire de la guerre carliste de 1872 a 1876*, Paris, J. Féchoz, 1876, pp. 97-98.

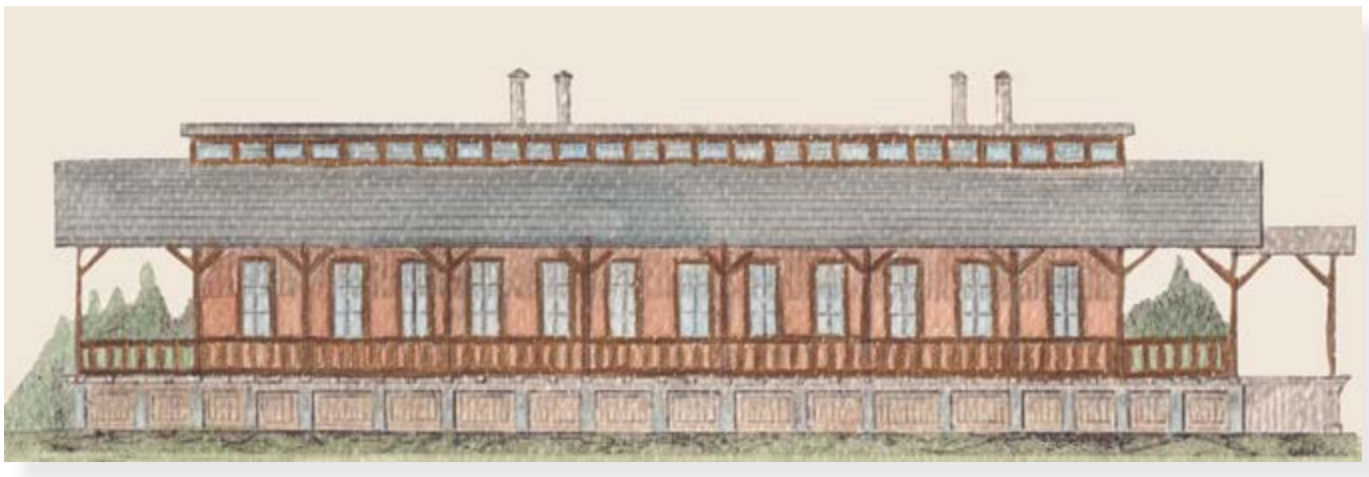




PERFIL DE LA BARRACA MODELO ESSE, Y DISEÑO DE SU ESTUFA DE CALEFACCIÓN.
Dibujos de Ernest Bosc,1876 [Iluminados por Teresa Larraz].



PLANO DE CULTIVOS Y HUERTA DEL MONASTERIO DE IRACHE.
1881. Señaladas en rojo, las barracas de Esse en su localización más probable. Archivo Real y General de Navarra.



ALZADO DE LA BARRACA MODELO ESSE.
Dibujos de Ernest Bosc,1876 [Iluminados por Teresa Larraz].

CÁRCEL DEL DISTRITO DE TUDELA. FLORENCIO ANSOLEAGA, 1881

El proyecto de nueva cárcel del arquitecto Florencio Ansoleaga está relacionado con el del ingeniero Luis Zapata. Al ser rechazado aquel, las autoridades del Distrito de Tudela se dirigieron a la Dirección General de Instituciones Penitenciarias solicitando que el proyecto de Zapata fuese aceptado. Sin embargo, vista la nueva negativa por no adaptarse a los modelos oficiales publicados en octubre de 1877, la Junta de Reforma de Cárceles encargó en 1879 un nuevo proyecto a Florencio Ansoleaga, el joven arquitecto provincial de Navarra.

El arquitecto, «*por sus muchas ocupaciones*», retardó bastante la presentación del proyecto, el cual consistía en una Memoria descriptiva, adjuntando también los planos y el coste de las obras, todo ello «con arreglo a lo prevenido en Decreto de 4 de Octubre de 1877». Estaba fechado en abril de 1881. El edificio planteado tenía la misma ubicación que el de Zapata, es decir el viejo edificio de dominicos que en los últimos tiempos había servido de cuartel. Constaba de dos plantas, baja y principal, más un cuerpo saliente, con una superficie total de 3.791 m^2 y rodeado por alto muro con paso de ronda y cuatro garitas de vigilancia. Adoptaba «*la forma radial por ser la que mejor satisface las necesidades dado el número de presos que ha fijado la mencionada Junta*». El número de celdas, tanto de hombres como de mujeres, era de 69 –veinte menos que el de Zapata– y estaban situadas en ambas plantas.

En la planta baja se ubicaban la cocina, despensa, lavaderos, enfermería y depósito de cadáveres, además de la escribanía y despacho del alcaide de la prisión. En la principal, la vivienda del alcaide, el despacho del juez, escribanías y cuartos para abogados y procuradores. Algunas novedades se observan. No consta ningún comedor común ni talleres como ocurría en el de Zapata, mientras que toman realidad nuevas dependencias: «salón para actos públicos», «consulta médica», «presos distinguidos». O relativas al mundo femenino: «enfermería de mujeres», «tribuna para mujeres», «presas criando».

El presupuesto de la obra, muy detallado y minucioso, no se evalúa ya en reales de vellón, sino en pesetas, y ascendía en total a 307.702,10. Llama la atención, y merece la pena destacarse, el que Ansoleaga inserte un apéndice en el que constan «los precios que se asignan a los jornales de operarios y medios de transporte». Los primeros oscilan entre una peseta que cobraba un «peón menor o muchacho», hasta las cuatro de un cantero, pasando por las 3,50 de un oficial albañil. En cuanto a los medios de transporte, el dueño de una caballería recibía dos pesetas, mientras el carro con dos caballerías se pagaba a diez.

Lo mismo que el proyecto de Zapata, tampoco el de Florencio Ansoleaga se hizo realidad. Bien es verdad que la larga aventura de construir una nueva cárcel seguía todavía en 1887. En julio de ese año la Junta de Cárceles del Partido de Tudela, urgida por el Presidente de la Audiencia de lo Criminal de Tafalla pidiendo información de cómo se hallaba el expediente sobre la reforma de la cárcel, envió un oficio a todos los ayuntamientos para que allegasen recursos a su construcción. Pero el cansancio y agotamiento era evidente. Al final, en escrito de 9 de enero de 1888, la Junta expuso con crudeza la situación. La inmensa mayoría de pueblos habían contestado expresando «*la imposibilidad en que se encuentran de allegar ninguna clase de recursos a aquel objeto por su extremada situación aflictiva, debido los más a las pérdidas de sus cosechas, sus necesidades de cada día más crecientes; los otros al déficit crecido de sus presupuestos y el recargo de las cuotas de contribución y otras varias consideraciones que exponen*».

Florencio Ansoleaga (1846-1916). Nació en Pamplona, estudió en la Escuela de Arquitectura de Madrid donde obtuvo el título en 1872. Perteneció a la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra donde realizó una gran labor defendiendo el arte navarro. Por otra parte tuvo una intensa vida profesional, tanto en el ámbito privado como institucional. Destacó su labor como arquitecto provincial, así como diocesano, potenciando la arquitectura religiosa de estilo neomedieval. Pamplona, tras su muerte, le dedicó una calle en 1917.

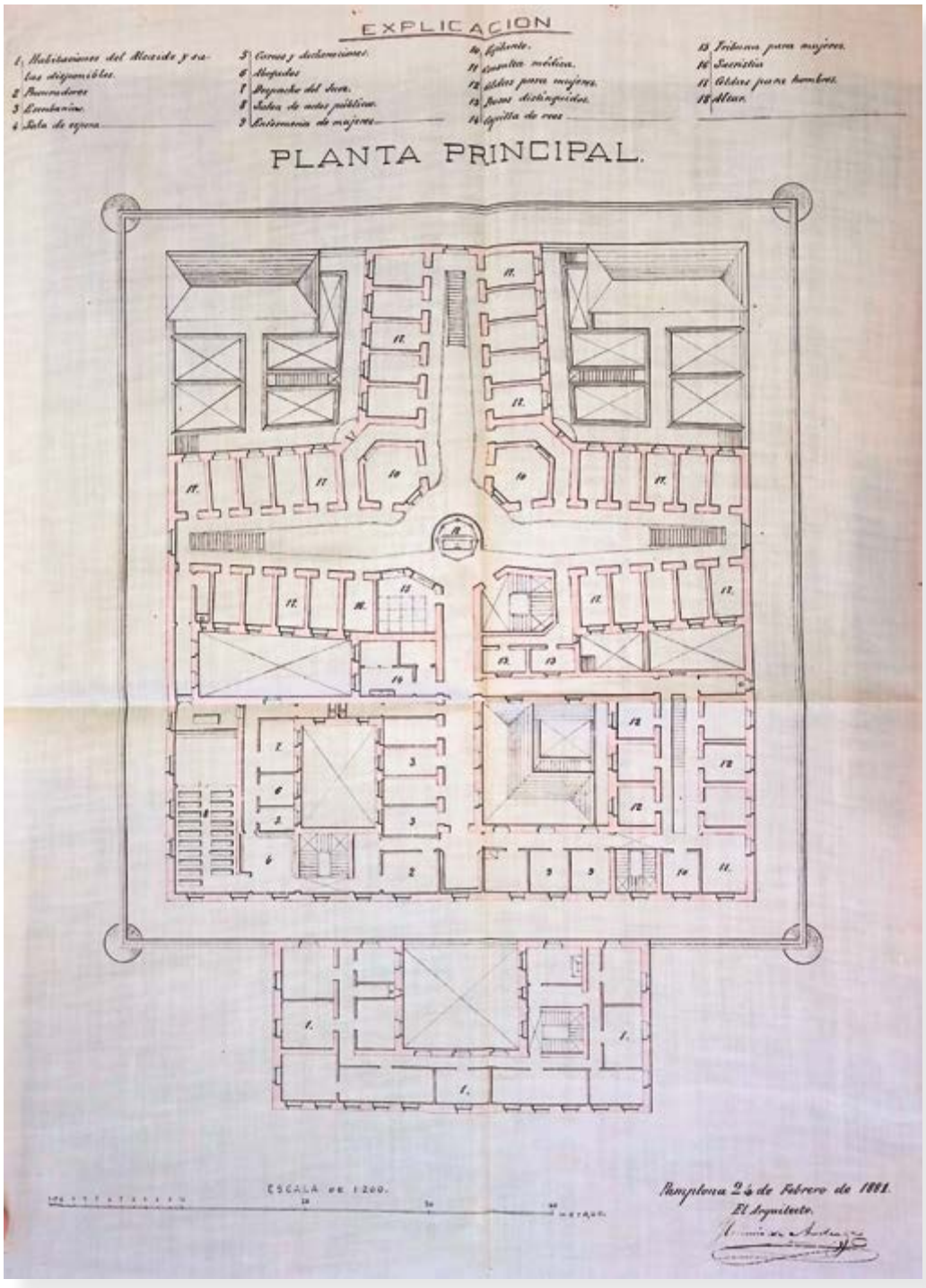
[Esteban Orta Rubio]

Archivo Municipal de Tudela. Cárceles 1821-1881, carp. 4. exp. 1/1, año 1881.

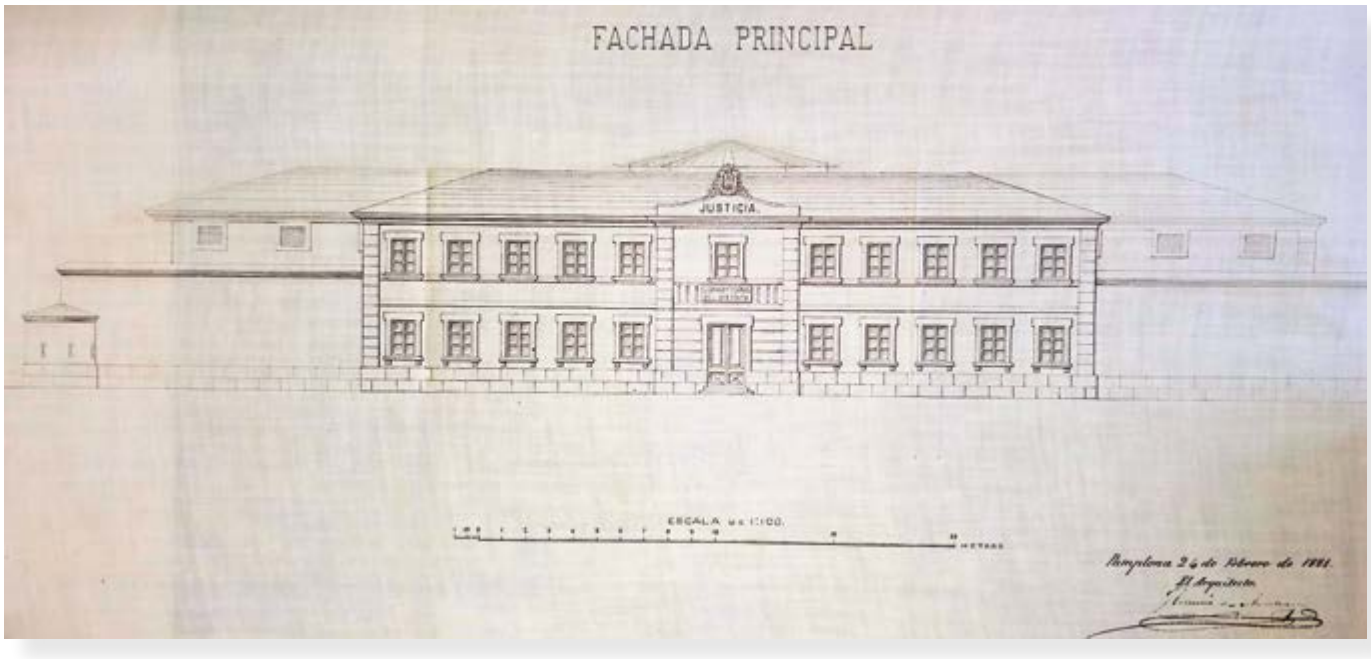
Archivo Municipal de Tudela. Actas Municipales, años 1965, 1870, 1880, 1881.

Archivo Municipal de Tudela. Extravagantes, núm. 18.

Oliver Olmo, P., *Cárcel y sociedad represora. La criminalización del desorden en Navarra (siglos XVI-XIX)*, Universidad del País Vasco, 2001.



PLANTA PARA LA CÁRCEL DE DISTRITO DE TUDELA.
Florencio Ansoleaga,. 1881.
Archivo Municipal de Tudela.



FACHADA PARA LA CÁRCEL DE DISTRITO DE TUDELA.
Florencio Ansoleaga,. 1881.
Archivo Municipal de Tudela.

PALACIO DE JUSTICIA DE PAMPLONA. ÁNGEL GOICOECHEA, 1888

Hacía cincuenta años de la instalación de la Audiencia Territorial de Pamplona en el antiguo edificio del Consejo Real y resultaba imperioso construir una nueva sede. Por ello, en julio de 1886 el presidente del Tribunal Supremo remitió al Ayuntamiento de Pamplona un programa de necesidades, detallando las dependencias de las que debía constar el futuro Palacio de Justicia, distribuidas en dos plantas. En la planta baja se situarían, con absoluta separación e independencia, el juzgado de instrucción y el juzgado municipal, así como habitación para el portero y un local para vigilantes. La planta principal se reservaba a la Audiencia Territorial, con sus salas de justicia y de gobierno, despachos, departamento para Fiscalía, y otras dependencias, además de un espacio para archivo y biblioteca, y para vivienda del presidente del tribunal.

Al parecer, este programa resultó excesivamente ambicioso a ojos de la Corporación, pues en agosto de 1887 el alcalde de Pamplona se dirigió al presidente del Tribunal Supremo solicitando prescindir de alguna dependencia y que se pudiera plantear el edificio en tres plantas. No se consiguió aligerar las exigencias en materia de espacios, pero sí se autorizó que pudiera constar de planta baja y dos pisos.

La construcción de un nuevo Palacio de Justicia fue contemplada en el Plan de reformas locales aprobado por la Diputación en diciembre de 1887. Para ello y tras laboriosas gestiones entre el ayuntamiento y las autoridades militares, se autorizó la cesión de la zona de los glacis interiores de la Ciudadela y se destinó para el Palacio de Justicia un solar ubicado en el extremo del Paseo de Valencia opuesto al Palacio de Diputación.

Con estas condiciones y siguiendo el programa de servicios del poder judicial, el Ayuntamiento de Pamplona encargó al arquitecto municipal Blas de Iranzo la formación de planos y condiciones para el correspondiente proyecto. Por motivos de salud, Iranzo fue sustituido el 24 de marzo de 1888 por Ángel Goicoechea, que continuó y terminó el proyecto el 5 de mayo, siguiendo las ideas indicadas por aquel.

Asimismo, parece que se inspiró en la solución adoptada por el arquitecto madrileño David Ruiz Jareño para el palacio de justicia de Burgos, que constaba de dos plantas y cuyas obras habían terminado en 1882. De hecho, recabó información acerca del proceso de construcción, coste y financiación, y en el expediente consta una copia de los planos, remitidos en febrero de 1888.

El solar destinado al efecto en Pamplona conformaba un extraño cuadrilátero, cerrado al sureste en un ángulo agudo y en otro obtuso al noroeste. Indicaba Goicoechea que al querer aprovechar todo el terreno con el fin de que el edificio no tuviera más que dos plantas, resultaban irregularidades que condicionaban el proyecto. Por ello, presentó dos anteproyectos o croquis, con sus correspondientes presupuestos.

En el primero de ellos, Goicoechea se adaptaba a la peculiar planta del solar y organizaba el espacio en torno a dos grandes patios, rodeados de galerías y en medio de los cuales ubicó una gran escalera central. El Palacio de Justicia de Burgos presenta esta misma distribución, si bien su planta es un rectángulo perfecto. La fachada principal que diseñó tenía un lienzo central destacado: el cuerpo de la planta baja era más sobrio, compuesto por un arco de medio punto enmarcado por dos columnas jónicas, mientras que en la planta principal cuatro pilastras corintias conformaban tres paños, siendo el central un vano en medio punto con enjutas decoradas y balconada, y los laterales eran nichos con esculturas alegóricas.

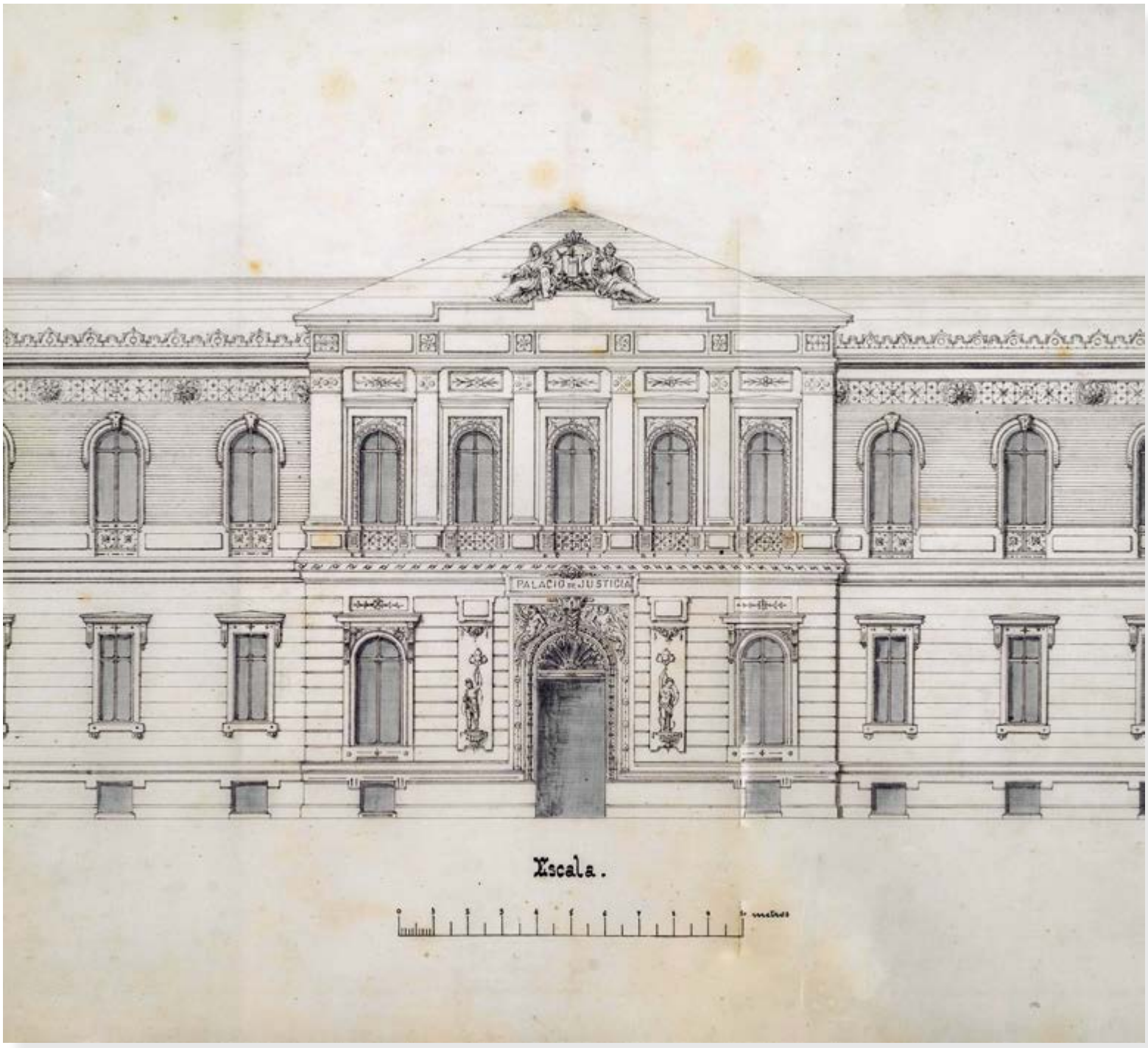
En el segundo proyecto, Goicoechea proponía una serie de modificaciones en los trazados de las manzanas contiguas, con el fin de obtener una planta cuadrada regular, con ángulos redondeados. Las dependencias más importantes se distribuían en los lados del cuadrado, dejando en el centro una estructura cruciforme con cuatro patios y una gran escalera principal. Al exterior, la fachada tenía un planteamiento simétrico, con un cuerpo central ligeramente avanzado. En la planta baja se disponían tres vanos, de los cuales el central estaba enmarcado con una profusa decoración neorrenacentista; en la planta principal se abrían cinco vanos de medio punto, muy ornamentados y separados por pilastras. Sobre la cornisa, un ático con dos figuras alegóricas.

Como es sabido, ninguno de estos proyectos fue aprobado por la Corporación Municipal, sino el de

Archivo Municipal de Pamplona. Obras, Palacio de Justicia, leg. 1 y Colección de Planos y Documentos, núms 288 y 291.

Larumbe Martín, M., *El academicismo y la arquitectura del siglo XIX en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990.

De Orbe Sivatte, A., *Arquitectura y urbanismo en Pamplona a finales del siglo XIX y comienzos del XX*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1985.

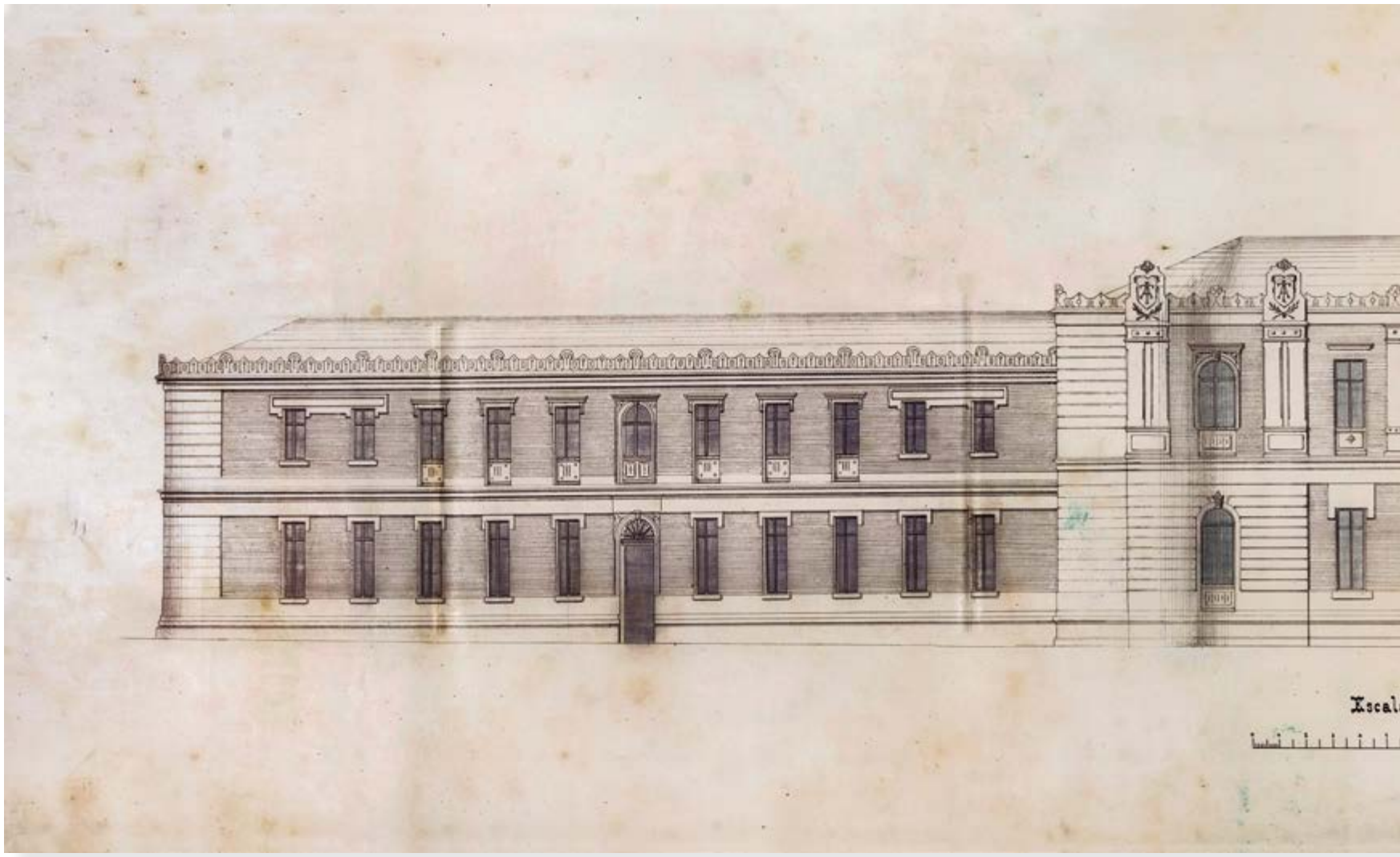


Julián Arteaga de 1890. Posiblemente el motivo fundamental fue que Goicoechea formulaba un edificio de dos plantas, y no de tres como estaba autorizado, y el espacio resultante era insuficiente. De hecho, el proyecto de Arteaga se ejecutó en tres plantas, destinando la última a las habitaciones de presidencia y portero mayor y al archivo general, que comprendía la documentación de los tribunales reales y ocupaba entonces una extensión de más de 1.500 m².

Por último, los libros de acuerdos parecen indicar que en el mes de junio de 1888 Goicoechea tuvo problemas con la Comisión de Fomento municipal en el desempeño de su cargo, hasta el punto de que se forzó la destitución de Goicoechea y Julián Arteaga fue designado provisionalmente para la dirección de las obras municipales.

[Beatriz Marcotegui Barber]

DETALLE DE LA FACHADA PRINCIPAL DEL SEGUNDO PROYECTO PARA LA AUDIENCIA DE PAMPLONA.
Ángel Goicoechea, 1888.
Archivo Municipal de Pamplona.
Foto J. L. Larrión.



FACHADA PRINCIPAL DEL PRIMER PROYECTO PARA LA AUDIENCIA DE PAMPLONA.
Ángel Goicoechea, 1888. Archivo Municipal de Pamplona. Foto J. L. Larrión.


PALACIO DE JUSTICIA

MANICOMIO VASCO-NAVARRO. EUSEBIO LIDÓN Y BARRA, 1888

La construcción de manicomios se comienza a generalizar en Europa a finales del siglo XVIII, momento en el que se establecen las bases de la psiquiatría moderna y se empieza a considerar a los dementes como enfermos susceptibles de tratamiento e incluso recuperación.

Sin embargo, no será hasta la segunda mitad del siglo XIX cuando la Diputación Foral y Provincial de Navarra se plantee la necesidad de construir un manicomio. Hasta entonces los enfermos psiquiátricos en Navarra, eran tratados en el Hospital General de Nuestra Señora de la Misericordia o trasladados para su ingreso en los manicomios de Zaragoza, Valladolid o Barcelona.

Fue Nicasio Landa (1830-1891), médico militar, quien recibió el encargo de la Diputación de proponer un modelo de manicomio. Después de haber visitado los mejores asilos para enfermos mentales de Francia e Inglaterra, y de haber estudiado las aportaciones de los mejores profesores en psiquiatría, Landa redactó un fundamentado informe en el año 1868 proponiendo las bases generales, las condiciones económicas y los requerimientos de personal más apropiados para la construcción de un manicomio.

Ya en la década de 1870, la iniciativa de contar con un manicomio en Navarra recibió un nuevo impulso al fallecer Fermín Daoiz y Argaiz (Peralta 1823-Madrid 1873), hijo del marqués de Rozalejo, quien había dispuesto en su testamento que con su herencia se construyera un Manicomio Vasco-Navarro, designando para el cumplimiento de su voluntad tres albaceas testamentarios. Uno de ellos, Luis Elío, deán de la catedral de Pamplona, tras la renuncia y fallecimiento de los otros dos albaceas, sería el encargado de cumplir la disposición testamentaria. De este modo, Elío llegó a un acuerdo con el Ayuntamiento de Pamplona para que el futuro manicomio se construyera en el término 'El Canal', procediendo el municipio a aportar 250.000 pesetas para su construcción.

La testamentaría de Fermín Daoiz y Argaiz procedió a sacar a concurso la construcción del Manicomio Vasco-Navarro el 3 de agosto de 1887, estableciendo que los concurrentes habrían de seguir, además de lo establecido en el pliego, el modelo de manicomio propuesto en la memoria científica redactada por Luis Martínez de Ubago el año 1885, basado en el informe elaborado por Nicasio Landa. Se trataba de un modelo mixto que, siguiendo el ejemplo de la colonia de Fitz-James situada en Clermont (Francia), se componía de un asilo-hospital y de una colonia agrícola, propugnándose de este modo la aplicación del trabajo y actividades agrarias al tratamiento de los enfermos y la promoción de la vida al aire libre.

La misión de juzgar los proyectos presentados a concurso se asignó a la sección de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, concediéndose un premio de 5.000 pesetas al ganador.

Así, en el mes de julio de 1888 la citada sección emitió su dictamen considerando que el proyecto presentado bajo el lema 'Psiquiátrico' por el arquitecto zaragozano Eusebio Lidón y Barra, que ya había dirigido la construcción del nuevo manicomio de Zaragoza, era el mejor de los cuatro presentados al concurso.

El proyecto ganador, que el año 2023 fue adquirido por el Archivo Real y General de Navarra, consta de una memoria, pliego de condiciones técnicas, 26 planos, un presupuesto y dos anexos. Ajustado al modelo mixto requerido, contempla la construcción de un hospital-asilo y de una granja agrícola, divididos ambos en dos secciones simétricas una de hombres y otra de mujeres, partiendo de un cuerpo central, donde los enfermos se agrupan por enfermedades en pabellones, todos ellos rodeados de jardines y patios arbolados.

Como puede apreciarse en el plano general y de emplazamiento, el asilo-hospital está ubicado según las indicaciones establecidas en el pliego de condiciones «*en la parte más próxima al monte Ezcaba*». El cuerpo central se destina a las dependencias facultativas del establecimiento y a las habitaciones de los funcionarios, en tanto que a derecha e izquierda se sitúan los dos pabellones de pensionados. De ahí parten en ángulo recto dos galerías que ponen en comunicación y separan los pabellones asignados a epilépticos, 'tranquilos', 'idiotas o imbéciles' y a enfermedades contagiosas. Desde la galería central se comunica con los cuatro pabellones destinados a 'clinequesas', 'agitados', 'furiosos' y 'gritadores' que están situados de dos en dos uno enfrente del otro, separados por un jardín y muro divisorio.

Desde el centro de los pabellones otra galería conduce a los baños generales y en el extremo se proyecta el pabellón de vigilancia destinado a los enfermos 'dañinos o peligrosos'. En este caso, el pabellón tiene forma semicircular y está dividido en cinco celdas con sus correspondientes patios.

La capilla, destinada tanto a internos como a empleados o familiares, se ubica en el centro del asilo. Se trata de un templete de estilo neogótico con tri-

Archivo Real y General de Navarra. Proyecto de obras del Manicomio Vasco-Navarro. Archivo Personal_ASTIZ-BARAIBAR, caja 1.

Archivo Real y General de Navarra. Audiencia Territorial. Recurso de apelación civil, n. 44/1899

Archivo Contemporáneo de Navarra. Beneficencia. Hospital Psiquiátrico. Proyecto de un manicomio agrícola redactado de orden de la Excelentísima Diputación de Navarra por Nicasio Landa, sig. 164892/2.

Lizarraga Larrión, L. J., *Memoria General del Manicomio de Navarra: «la casa del tejado colorado»*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1993.

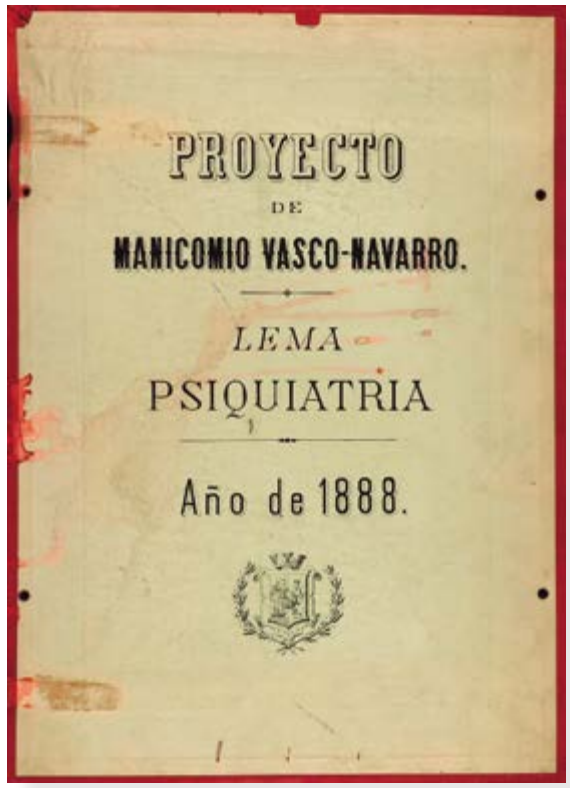
bunas para cada una de las agrupaciones de enfermos. En la parte central se dispone una plataforma circular en la que se sitúa el ara, con dos escaleras semicirculares y simétricas situadas frente a la sacristía. Esta plataforma tiene altura suficiente para que las agrupaciones no se vean unas a otras, al tiempo que todas sí que mantienen línea visual con el celebrante del servicio religioso.

Por su parte, la colonia agrícola se emplaza en la parte meridional del recinto y se estructura con un edificio central destinado a las dependencias de la administración y habitaciones de funcionarios. A ambos lados se sitúan los pabellones de pensionados, y al final de cada pabellón a derecha e izquierda el proyecto contempla otros dos pabellones destinados a 'maniacos' diversos de régimen común. A su vez, en los extremos de la galería principal se ubican un pabellón para 'epilépticos o idiotas' y otro para 'dementes y maniacos', una galería conduce hasta los baños situados en el centro de los cuatro pabellones.

Como dependencias accesorias a la colonia figuran, en la sección de mujeres, los lavaderos, coladores, secaderos al descubierto y a cubierto, en tanto que en la sección de hombres se disponían las estancias destinadas al ganado vacuno, lanar, de cerda y la volatería, así como un local para las herramientas. Así mismo, se establecen dependencias para autoabastecimiento del manicomio como molino harinero, horno de pan, quesería, secadero de frutas, etc.

El detalle de los planos permite comprobar la utilización de piedra de mampostería para las fachadas y piedra de sillería para el perfilado de los huecos en todos los edificios. Sin embargo, las alturas de los pabellones están adaptados al tipo de enfermos que vayan a ocuparlos, así los enfermos más 'agitados' ocuparán pabellones de una planta, mientras que los pabellones de los más tranquilos se proyectan de dos o tres alturas. Estos edificios cuentan además con galerías abiertas en la planta baja y galerías cerradas con grandes ventanales en la parte posterior a fin de conectar todos los pabellones.

El incumplimiento de la cláusula del pliego de condiciones, que fijaba la cifra máxima del coste de construcción, supuso el comienzo de diferencias con el albacea que acabaron en un acuerdo alcanzado el 31 de octubre de 1888. En él, el arquitecto se comprometía a reformar el proyecto inicial para el manicomio, en tanto que el albacea aceptaba elevar el presupuesto para la obra. Sin embargo, esta modificación supuso la protesta formal por parte de otro


PROYECTO
DE
MANICOMIO VASCO-NAVARRO.
LEMA
PSIQUIATRIA
Año de 1888.

PORTADA DEL PROYECTO DE MANICOMIO VASCO-NAVARRO BAJO EL LEMA 'PSIQUIATRIA'.
Eusebio Lidón y Barra, 1888. Archivo Real y General de Navarra.

de los arquitectos participantes. El asunto acabó en los tribunales que fallaron a favor de Eusebio Lidón, ratificando su derecho al premio del concurso y a la dirección facultativa de las obras y permitiendo que en junio de 1891 se iniciaran las obras.

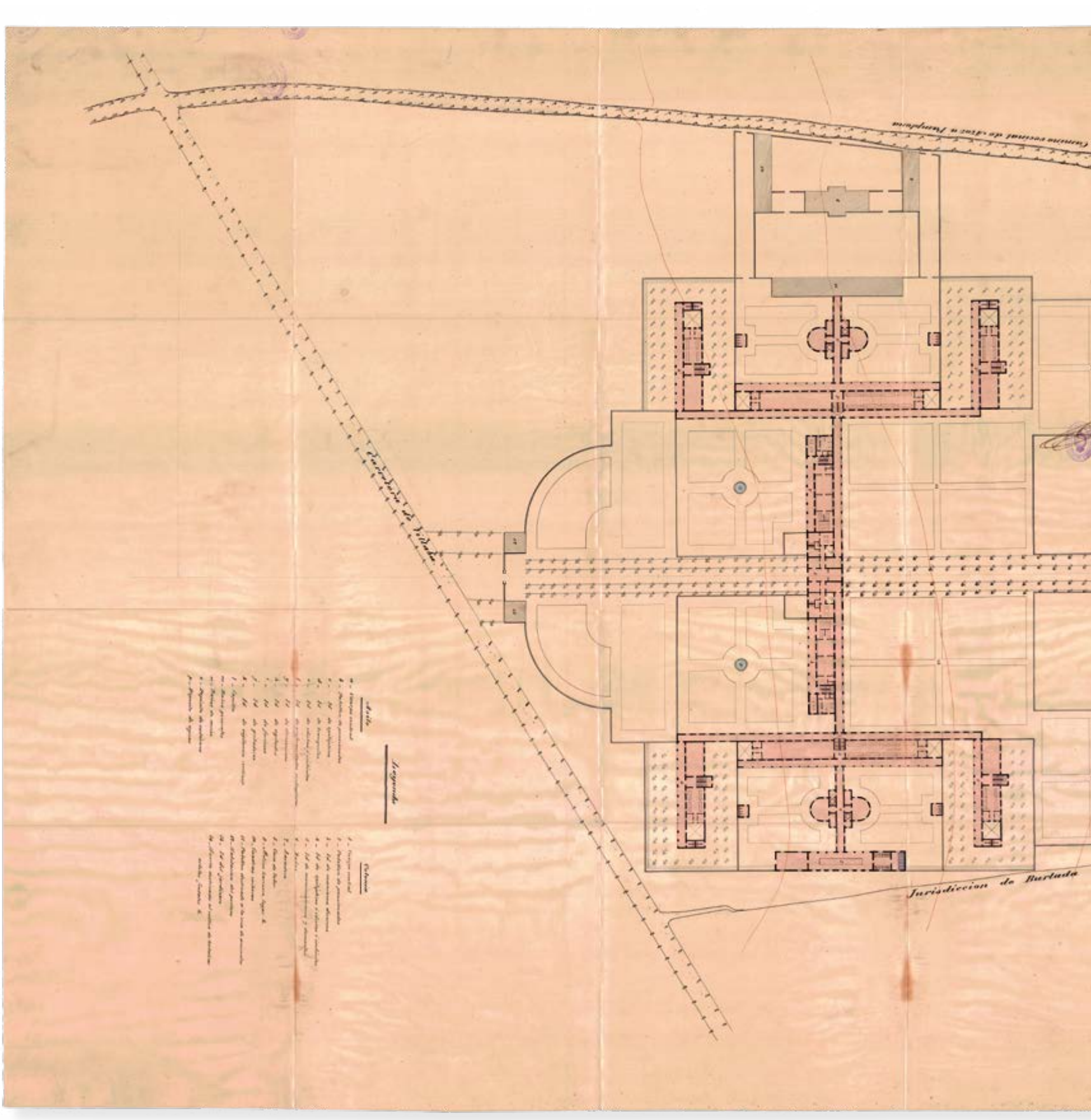
Apenas unos meses después, el 4 de junio de 1892 fallecía Luis Elío, albacea testamentario. Nombrados nuevos albaceas, éstos procedieron a revisar el estado de las obras y detectaron que el arquitecto se había ausentado prolongadamente de Pamplona y había suspendido de forma unilateral las obras en diciembre de 1892, todo ello sin conocimiento del albacenazgo.

Al año siguiente, Eusebio Lidón presentó una memoria explicando las dificultades surgidas en la cimentación de la obra y ofreciendo como solución reducir la capacidad del manicomio, aumentar la altura de los edificios e introducir mejoras en los materiales, pero la propuesta fue rechazada por los albaceas.

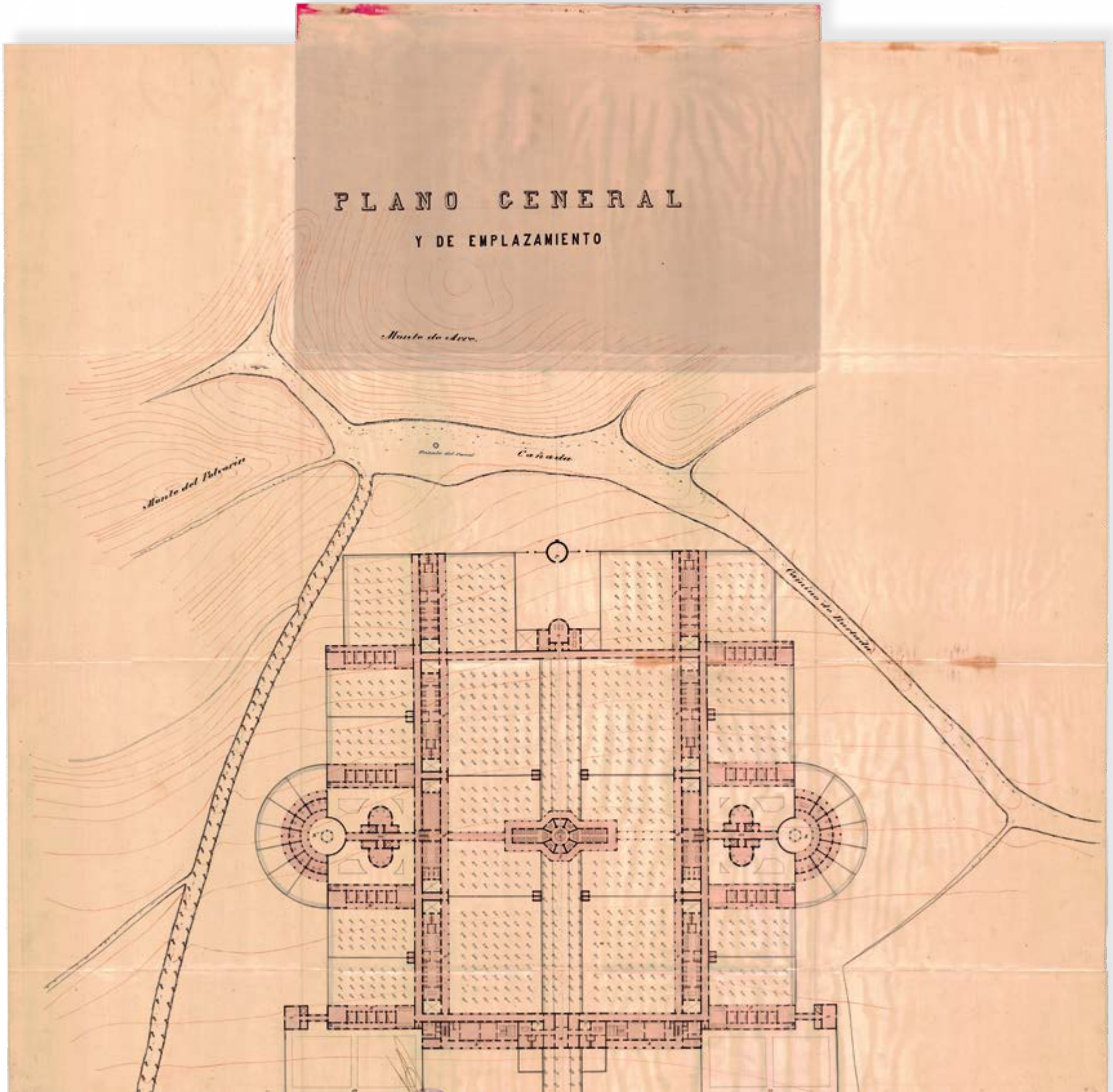
Así las cosas, y tras meses de discrepancias entre todas las partes interesadas en el proyecto, los albaceas intentaron encauzar el desarrollo del proyecto de manicomio solicitando a los arquitectos navarros que estudiasen el estado de las obras y propusieran una solución. Acogiendo la solicitud, los arquitectos Máximo Goizueta y Manuel Martínez de Ubago presentaron un informe el 31 de octubre de 1894, a tenor del cual los albaceas constatan la dificultad de continuar con el proyecto de Eusebio Lidón, por lo que el 18 de febrero de 1895 se comunicó al arquitecto zaragozano el acuerdo del albacenazgo de prescindir de sus servicios como director de obras.

De este modo, el magnífico proyecto de Manicomio Vasco-Navarro quedaría finalmente sin materializar, encargándose un nuevo proyecto a Máximo Goizueta, que se finalizó en 1903. La demora en la construcción del manicomio hizo que las provincias de Guipúzcoa, Vizcaya y Álava renunciaran al proyecto.

[Berta Elcano Sanz]

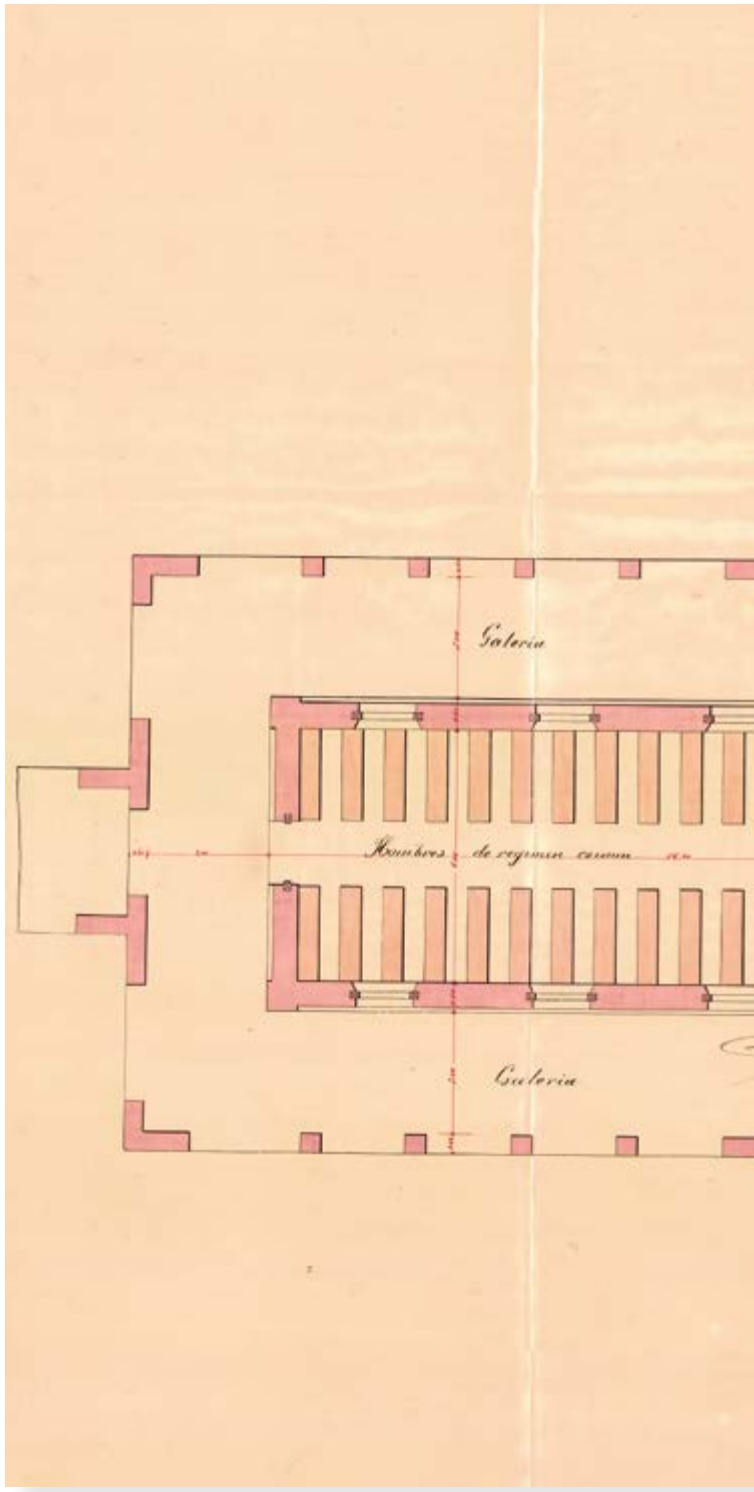


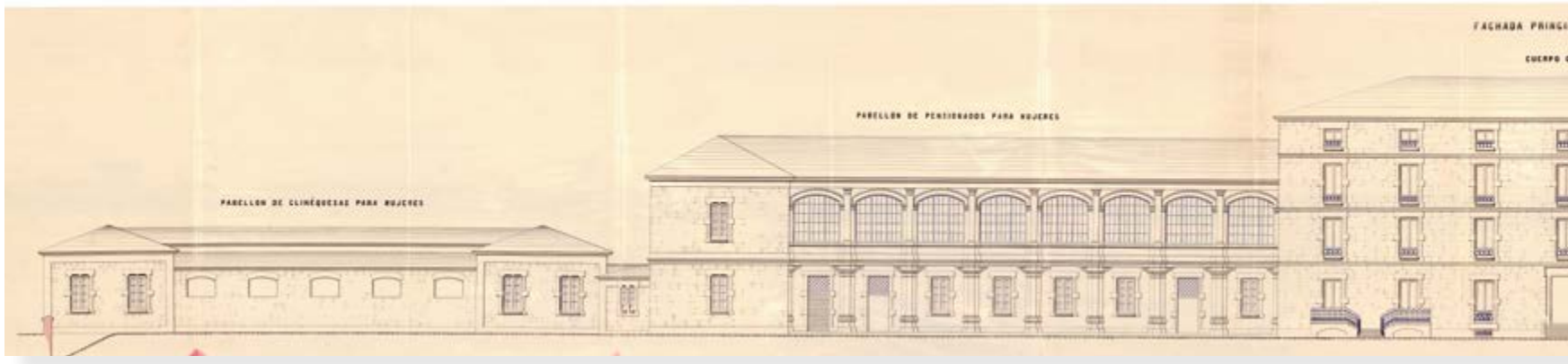
PLANO GENERAL Y DE EMPLAZAMIENTO DEL MANICOMIO VASCO-NAVARRO.
Eusebio Lidón y Barra, 1888. Archivo Real y General de Navarra.

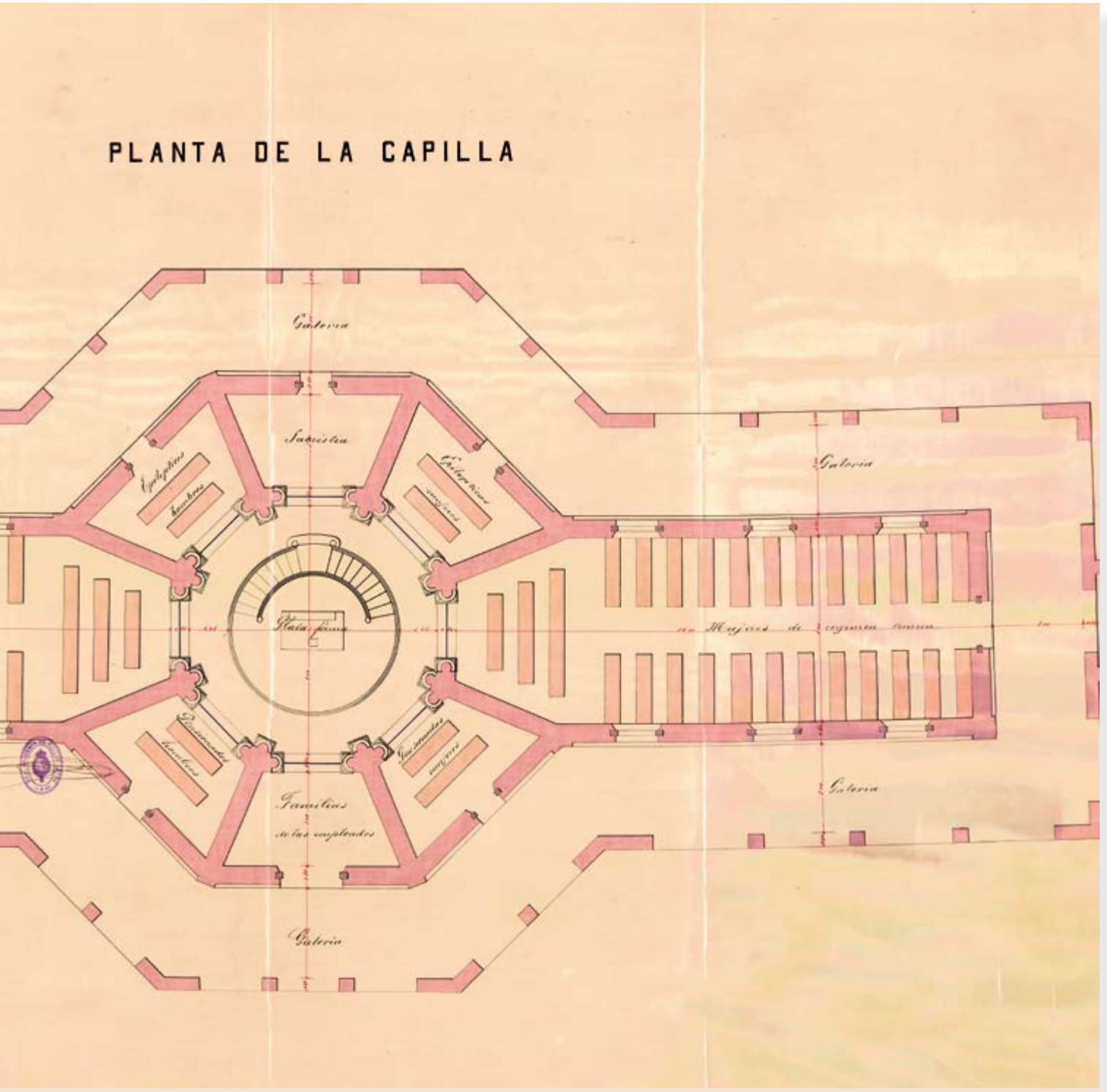

PLANO GENERAL
Y DE EMPLAZAMIENTO
Monte de Arce.
Monte del Palomar
Cañada
Carretera de Barcelona



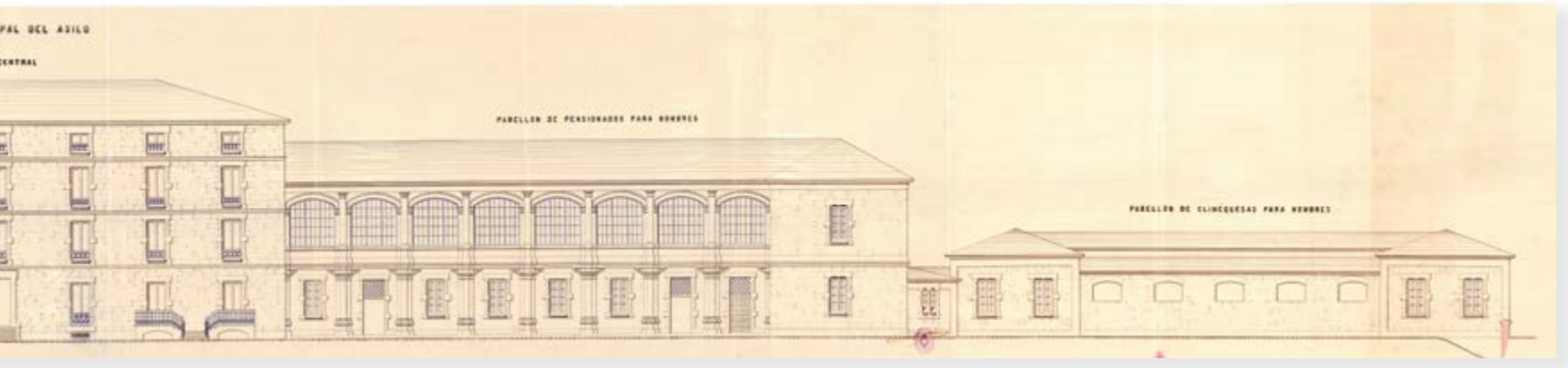
SECCIÓN TRANSVERSAL DE LA CAPILLA DEL MANICOMIO VASCO-NAVARRO.
Eusebio Lidón, 1888.
Archivo Real y General de Navarra.







PLANTA DE LA CAPILLA DEL MANICOMIO VASCO-NAVARRO.
Eusebio Lidón y Barra, 1888. Archivo Real y General Navarra.



FACHADA PRINCIPAL DEL ASILO-HOSPITAL DEL MANICOMIO VASCO-NAVARRO.
Eusebio Lidón y Barra, 1888. Archivo Real y General de Navarra.

CASA GOICOECHEA. VÍCTOR EUSA, 1924

Víctor Eusa (1894-1990) es uno de los arquitectos más importantes del siglo XX en Navarra, no sólo por su estilo personal e innovador, sino por el enorme volumen de su producción, buena parte en la capital, hasta el punto de ser el responsable la imagen urbana de la Pamplona moderna. Algunos de sus proyectos más representativos contaron con una o más propuestas finalmente no realizadas. Es el caso de la casa de Sebastián Goicoechea, en el número 1 de la calle Bergamín, de la que se conservan varios planos en el Archivo Municipal de Pamplona y en colecciones particulares, que nos muestran los alzados concebidos en un primer momento por Eusa, muy diferentes de su aspecto definitivo.

Tanto los diseños provisionales como los definitivos son de 1924, en el contexto del primer periodo de actividad del arquitecto, una vez instalado en Pamplona a finales de 1921, tras ganar el concurso del casino Kursaal de San Sebastián. En esos años se observa en Eusa un estilo juvenil titubeante, en el que conviven rasgos de la Sezession vienesa, la tradición regionalista y el repertorio clásico, más el influjo arabizante consecuencia de su viaje por Oriente en 1923. Este periodo coincide con la construcción de las primeras manzanas del Ensanche, donde firmará una quinta parte de sus edificios, entre ellos varias viviendas unifamiliares para la burguesía pamplonesa. Por desgracia, este tipo de arquitectura ha sido víctima de la especulación inmobiliaria, sustituida por modernas torres de pisos y oficinas, siendo la casa Goicoechea uno de los pocos ejemplos supervivientes. Pensemos que las manzanas 17 y 18, limitadas por calles Bergamín y Arrieta y las avenidas de Carlos III y Roncesvalles, estaban formadas casi en su totalidad por chalets, entre los cuales correspondían a Eusa los de Erroz y San Martín (1923), Sebastián Goicoechea (1924), Rafael Aizpún (1924) y los hermanos Eguinoa (1928), todos ellos derribados menos el de Goicoechea.

El chalet que nos ocupa iba a ser la vivienda de Sebastián Goicoechea Lecea (†1935) y Modesta Jorge López de Zubiría (†1952), un acaudalado matrimonio de origen alsasuarra, instalado en Pamplona en 1900 en busca de los horizontes de modernidad que ofrecía la capital. Ambos pertenecían a dos ricas familias de Alsasua: los Goicoechea habían hecho fortuna con los bienes desamortizados, mientras que Modesta era hija de un notario. Los rendimientos de sus propiedades, situadas en Alsasua, Estella y Puente la Reina, donde poseían el señorío de Sarría, garantizaban su alto nivel de vida. Establecidos en la plaza del Castillo y con una segunda residencia en San Sebastián para el periodo estival, se rodearon de un selecto círculo social. Modesta era quien tenía un mayor interés por la vida social, llegando a ser una figura de relieve entre la élite pamplonesa. Destacó por su labor benéfica en el Patronato de las Cantinas Escolares, que daba de comer a los niños pobres. Por el contrario, Sebastián era un hombre reservado, aficionado a la caza y la lectura. El matrimonio tuvo tres hijos: Eduardo, Miguel y Natividad, el más conocido de los cuales es Miguel (1894-1983), notable fotógrafo, que precisamente tendría su estudio en una de las torres del chalet. Con unos padres melómanos, viajeros, ávidos lectores, compradores de obras de arte y coleccionistas de objetos caprichosos, no resulta extraño que uno de sus vástagos fuera artista. Una muestra de este ambiente culto y refinado es que tenían en propiedad el mejor balcón del Teatro Gayarre, desde donde seguían su programación musical.

Su nueva residencia en la calle Bergamín iba a ser una manifestación de la posición económica de la familia. Para empezar, por la monumentalidad de la construcción, ya que se levanta sobre dos solares del Ensanche, de manera que sus dimensiones son mayores a las de los chalets que lo circundaban y además contaba con un espacioso jardín. Eusa contribuirá a esa ostentación en su plan inicial con una fachada rebosante de ornamentación y color. La belleza y precisión del dibujo permite imaginar el efecto que hubiera tenido este énfasis colorista, consecuencia del manejo de diversos materiales.

Este proyecto inicial, con medianil con el edificio contiguo, se distribuye en planta baja y tres alturas, en las que se disponen varias viviendas. La planta baja se destina a bajera comercial, hacia la avenida, y garaje, ya que la familia poseía varios vehículos. En la calle Bergamin se hallaban los accesos a las viviendas y el garaje, sin más realce para el primero que estar situado en el eje. El bajo queda resuelto al exterior a modo de sobrias bandas horizontales. La situación del chalet en un punto estratégico del Ensanche hace que su composición quede dominada

Colección particular.

Archivo Municipal de Pamplona. Ensanche. 1924-26, exp. 5.

Martín Larumbe, C., *La individualidad artística de Miguel Goicoechea en ámbito de la fotografía Navarra*, Tesis doctoral, Universidad de Navarra, 1999.

Tabuenca González, F., *La arquitectura de Víctor Eusa*, Tesis doctoral, Madrid, ETSAM, Universidad Politécnica de Madrid, 2016.

por un chaflán con miradores hacia la avenida San Ignacio. La configuración del chaflán, que se repite en los extremos de las fachadas, se caracteriza por una decoración que va aumentando en altura, lo que contribuye a acentuar el efecto de verticalidad. Se suceden una sencilla ventana de proporción cuadrada, un aparatoso arco de medio punto sobre columnas, un vano rectangular culminado por una enérgica clave y un airoso remate con frontón. Los detalles ornamentales (columnas entorchadas, peinetas, pirámides y bolas) quedan concentrados en el piso superior y el coronamiento. En la fachada de Bergamín Eusa propone un esquema escalonado formado por una galería de medio punto al que sucede una hornacina con frontón. Aquí el repertorio ornamental se enriquece con arcos mixtilíneos enmarcados por alfiz, cruces de forja para hermosear el muro liso, placas de cerámica con gruesos motivos vegetales y un friso de triglifos y metopas bajo el alero de madera. Algunas de estas soluciones decorativas acababa de emplearlas en los desaparecidos chalets para Erroz y San Martín de la calle Paulino Caballero. Esta disposición de Bergamín se repite en las demás fachadas con ligeras variaciones.

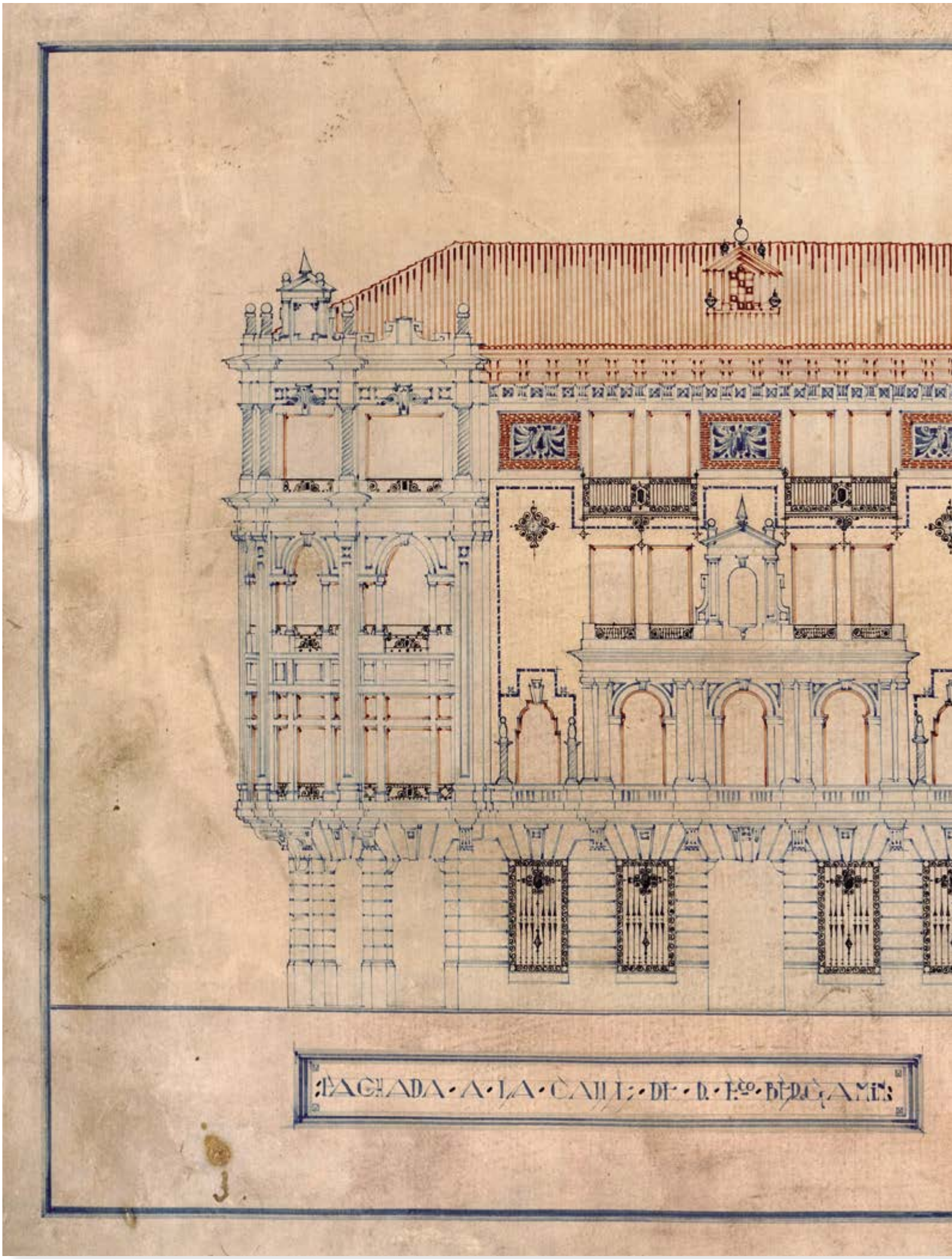
Especial interés revisten los elegantes diseños de rejería que jalonan la fachada. En la planta baja las ventanas se protegen por finas columnillas abalaustradas, coronadas por una figura cruciforme y circundadas por un marco de roleos. El cerramiento del jardín repite este fino diseño en rítmica alternancia con jarrones culminados en medios puntos de forja sobre roleos, que también se utilizan para los accesos. Todo ello queda segmentado por pilares, a juego con las bandas horizontales de los bajos del edificio y coronados por bolas.

Esta primera propuesta de Eusa, de marcado aire aristocrático, no debió ser del gusto de los promotores, que se decantaron por el estilo regionalista, en línea con lo que podían contemplar en las cercanas casas Uranga y Aizpún. El proyecto definitivo adoptará el esquema torreado habitual en los chalets, pero, en lugar de un gran torreón, se levantarán hasta cuatro, uno en cada esquina, ahora que el edificio pasaba a ser exento. El énfasis regionalista se establece en estas torres octogonales, con aleros soportados sobre jabalcones de madera y acusada verticalidad, que configuran un edificio imponente en comparación con los demás chalets del Ensanche. Otro cambio respecto al proyecto original es la monumentalidad otorgada a la entrada, que queda en altura, con acceso por una doble escalinata y enmarcada por un pórtico de dobles columnas toscanas coronado por una alegoría de la abundancia. Al haberse eliminado la bajera comercial, la vivienda pasa a estar separada de la calle por una verja con motivos de roleos, que recuerdan a los propuestos en el proyecto inicial. El alarde decorativo de la primera solución se suaviza y toma un sentido más clásico, pero se mantiene el cromatismo proporcionado por los distintos materiales, como la cerámica, que pasa a exhibir una decoración vegetal de fina factura.

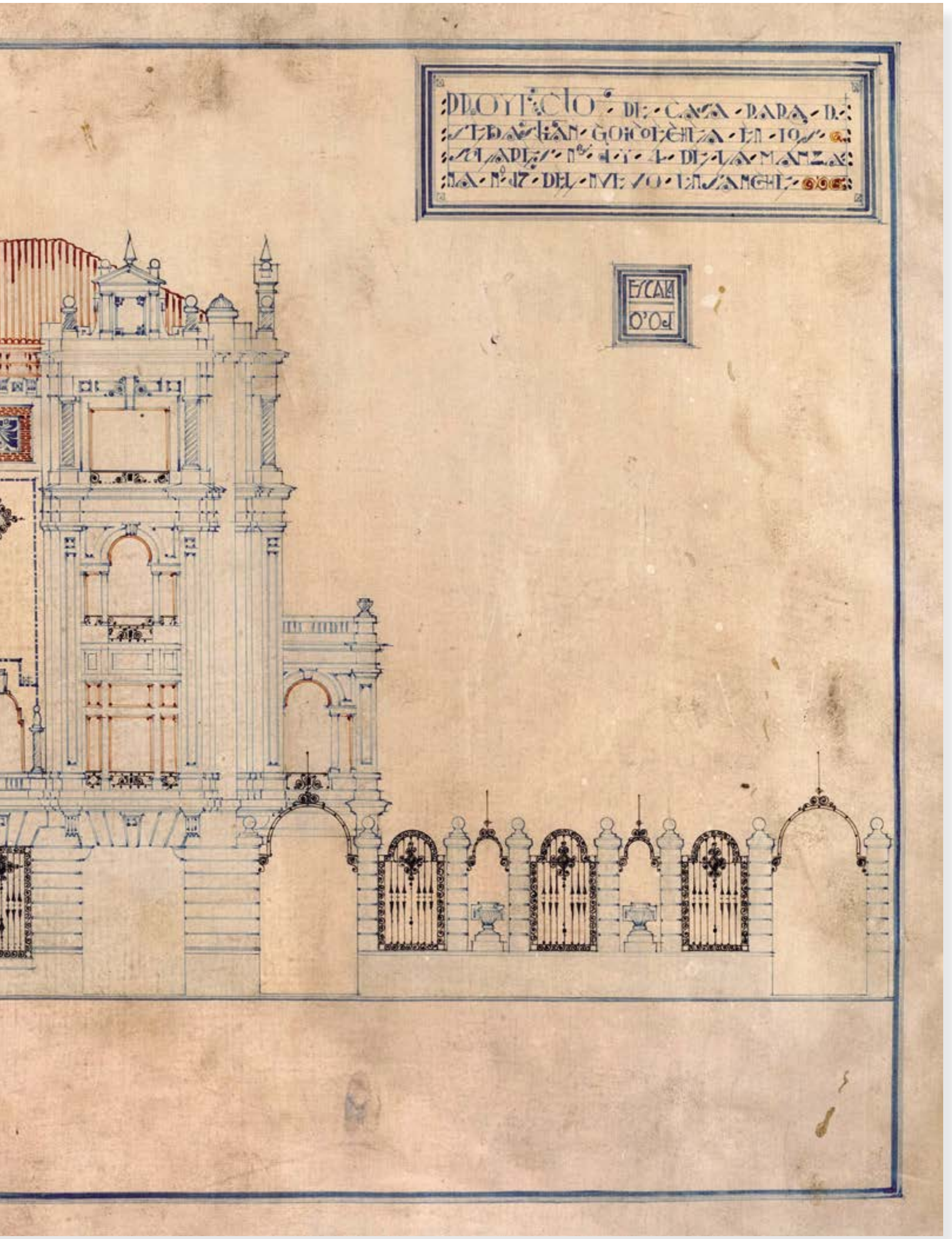
Ni el proyecto inicial ni la versión definitiva tienen el sello inconfundible que Eusa desarrollará en su madurez, caracterizado por la combinación de ladrillo rojo, hormigón y revoco blanco, con un gran sentido plástico y escultórico. Tampoco se aprecia la evolución hacia lo art déco que distingue uno de sus proyectos de ese mismo año, el convento de las Hijas de María Inmaculada. Por el contrario, en ambos se observa un vacilante eclecticismo, primero de tintes neobarrocos, después más clásico, con toques personales de modernismo vienés. Eusa debía tener una relación cercana con sus clientes, ya que se sabe que formó parte del grupo de amigos de Miguel Goicoechea. Tal vez pensó que gustarían de un acabado lujoso y elegante, de ahí el primer diseño, pero finalmente le encargaron una solución más contenida de aire regionalista, que será el estilo predominante en sus chalets para una clientela burguesa.

Las obras se prolongaron hasta después de la guerra civil, ya que la madre prefería seguir en el piso de la plaza del Castillo, donde estaba el epicentro de la vida social pamplonesa. El deseo de Modesta Jorge para la casa de la calle Bergamín era que sirviera para evitar la dispersión de la familia, disponiendo un piso para cada uno de sus hijos. Para 1940 ya estaban instalados Eduardo y Natividad con sus respectivas familias y en 1942, tras concluirse las obras del último de los pisos, se trasladaron definitivamente Modesta y Miguel.

[Pablo Guijarro Salvador]



PRIMER PROYECTO PARA LA CASA GOICOECHEA.
Víctor Eusa, 1924. Colección particular.


PROYECTO DE CASA PARA D.
SEBASTIAN GOROSTIZA EN LA
CALLE Nº 41 DE LA MANZA
NA Nº 17 DEL NUEVO ENSANCHE
ESCALA
P.O.O

LA AMPLIACIÓN DEL PALACIO PROVINCIAL. JOSÉ Y JAVIER YÁRNOZ, 1929

El desarrollo del Segundo Ensanche tras la demolición entre 1915 y 1920 del lienzo sur de las murallas de Pamplona posibilitó el desarrollo urbanístico de la ciudad que requirió el traslado a una nueva ubicación de edificios emblemáticos como el Teatro Gayarre, y posibilitó la remodelación y ampliación de otros, como el palacio provincial. Abierta ahora la avenida de Carlos III, era necesario dignificar la fachada de este lado, al tiempo que se disponía de una amplia parcela de 1.869,76 metros cuadrados para ampliar el edificio y disponer de nuevas dependencias hacia la avenida de las Cortes de Navarra. La Diputación aprobó en sesión de 23 de marzo de 1928 la convocatoria de un concurso de proyectos para reforma y ampliación del palacio especificándose en las bases que el cuerpo resultante debería respetar la altura del edificio actual, conservando el mismo estilo y composición en su línea de cornisas e impostas, y estar dotado de nuevas dependencias, así como de una nueva capilla, un nuevo archivo y salón de reuniones, conferencias y exposiciones, ampliándose los locales de la Caja de Ahorros de Navarra y de la Imprenta provincial. Los interesados deberían presentar los planos de todas las plantas, una memoria comprendiendo la descripción de la obra, estructuras, materiales, y decoración de las dependencias, un presupuesto y el pliego de condiciones (*Boletín Oficial de la Provincia*, BOPN, núm 49, 23-4-1928). Limitado el concurso a arquitectos navarros, el 8 de mayo se remitían las bases desde la vicepresidencia de la Diputación a Serapio Esparza, Mariano Arteaga, Marcelo Guibert, Víctor Eusa, José Martínez de Ubago, José Alzugaray y José Yárnoz. Ampliado el plazo para presentarse las propuestas y corregidos algunos detalles de la convocatoria, se estableció el 1 de marzo de 1929 como fecha de entrega final de los proyectos (BOPN, núm 55, 7-5-1928; núm. 147, 7-12-1928).

Contamos con la relación de materiales que presentaron el 1 de marzo en la Diputación, conforme a las bases, los tres arquitectos concursantes. José Martínez de Ubago entregó «*23 bastidores con plantas, fachadas, secciones y detalles en papel tela, 9 cuadros con perspectivas acuareladas del edificio (exteriores e interiores), 5 legajos correspondientes a los Estados de Medición, presupuestos, memoria y pliego de condiciones*»; y José Alzugaray «*6 plantas, 1 alzado general de la Avenida Carlos III, 1 alzado general de la calle Cortes de Navarra, 1 sección longitudinal, 1 sección transversal y 4 detalles*». Por su parte, José Yárnoz concurrió junto a su hermano Javier, entregando el mayor conjunto de materiales integrado por planos en bastidores de la fachada actual del Paseo Sarasate, de la fachada de la Avenida de Carlos III el Noble, de la fachada del Archivo y Museo, de la fachada a las Cortes de Navarra, y un detalle de la fachada principal, perspectivas de la «Vista del edificio desde la Plaza de la Constitución», «Vista del edificio desde la Avenida de Carlos III el Noble», «Zaguán de entrada» y «Perspectiva de la capilla», planos en sección por el Salón del Trono y patio central, por la Capilla y Salón de Conferencias y sección longitudinal y planta del Salón de Conferencias, y planos con planta de cimientos y sótano, planta baja estado actual, planta baja reformada, planta principal estado actual, planta principal reformada, planta primera estado actual, planta primera reformada y planta de cubiertas reformada. Asimismo, aportaban en carpetas un plano «Estudio de fachada a base del aprovechamiento del actual del Teatro Gayarre», «planos de estudio despiezo de sillería de fachadas» y «planos estudio de entramado metálico en pisos y cubierta». Como documentación aportaron una carpeta conteniendo la memoria, pliegos de condiciones y presupuesto y una «*maqueta de conjunto del edificio en su estado actual y ampliación*» (ARGN, CJ 25840).

Designados como miembros del jurado los arquitectos Emiliano Amann y Amann, Eugenio Pedro Cendoya y Oscoz y Antonio Rubio Marín, presididos por Joaquín de Borja, vicepresidente de la Diputación, emitieron su valoración el 12 de junio de 1929, cuyo informe revela cuestiones interesantes sobre los proyectos. Respecto al de Alzugaray, se destacaba «su magistral delineado de la más acabada perfección» mientras que las perspectivas presentadas por los hermanos Yárnoz y Martínez de Ubago aun considerándose «*admirables*» resultaron «*superfluas e innecesarias*». Las plantas de los proyectos presentados por los hermanos Yárnoz y Alzugaray estaban concebidas «*bajo un punto de vista muy semejante*» si bien el de los primeros acusaba «una mayor grandeza en la ordenación general del conjunto», siendo inferiores «las dos soluciones del Sr. Ubago» que desaprovechaban una buena parte del solar disponible «con la adopción de soportales y terrazas, las cuales obligan a estrechar en forma inadmisible las crujías y elementos interiores de distribución». Asimismo, el proyecto de los hermanos Yárnoz resolvía mejor el enlace de

Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 573

García Gaínza, M. C. (dir.); Orbe Sivatte, M.; Domeño Martínez de Morentin, A. y Azanza López, J. J., *Catálogo Monumental de Navarra. V***. Merindad de Pamplona*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1997.

Martinena Ruiz, J. J., *El palacio de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1985.

Sarasa Asiáin, A. (coor.), *Guía de Arquitectura de Pamplona y su comarca*, Pamplona, Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro, 2006.

Serrano García, E., *Planos históricos de los edificios del Banco de España. Madrid y sucursales*, Banco de España, 2015.

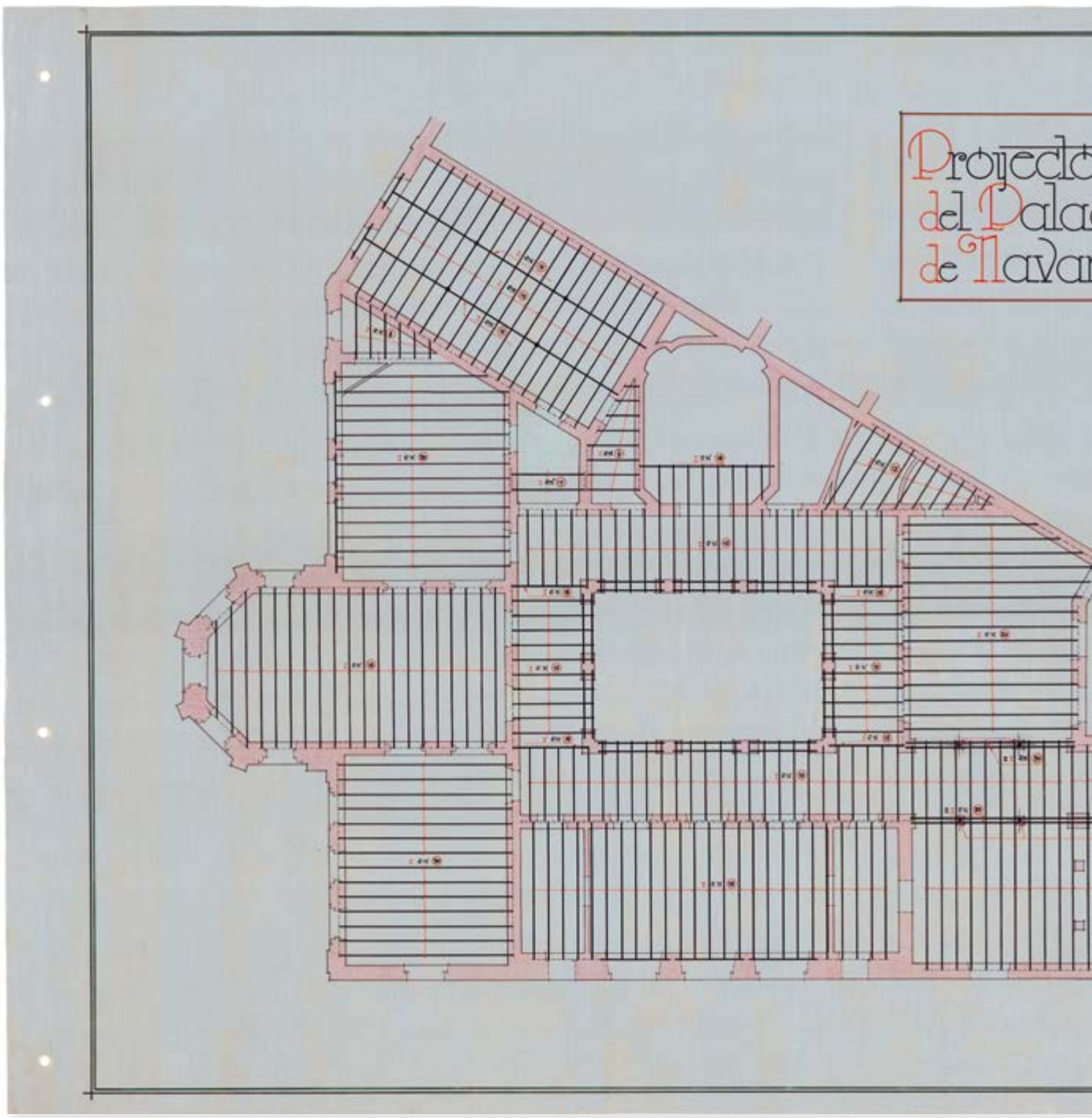


MAQUETA DEL PROYECTO DE AMPLIACIÓN DEL PALACIO PROVINCIAL DE NAVARRA,.
José y Javier Yárnoz Larrosa, 1929. Gobierno de Navarra.

la edificación existente con la proyectada, considerándose la resolución de la alineación a lo largo de la avenida Carlos III como «*un gran acierto*», destacándose la estructura y disposición interior de los espacios tanto en esta avenida como en la de Cortes de Navarra. Por todo ello, se consideraba como ganador el presentado por ambos quedando los de Alzugaray y Martínez de Ubago en segundo y tercer lugar (ARGN, CJ 25840).

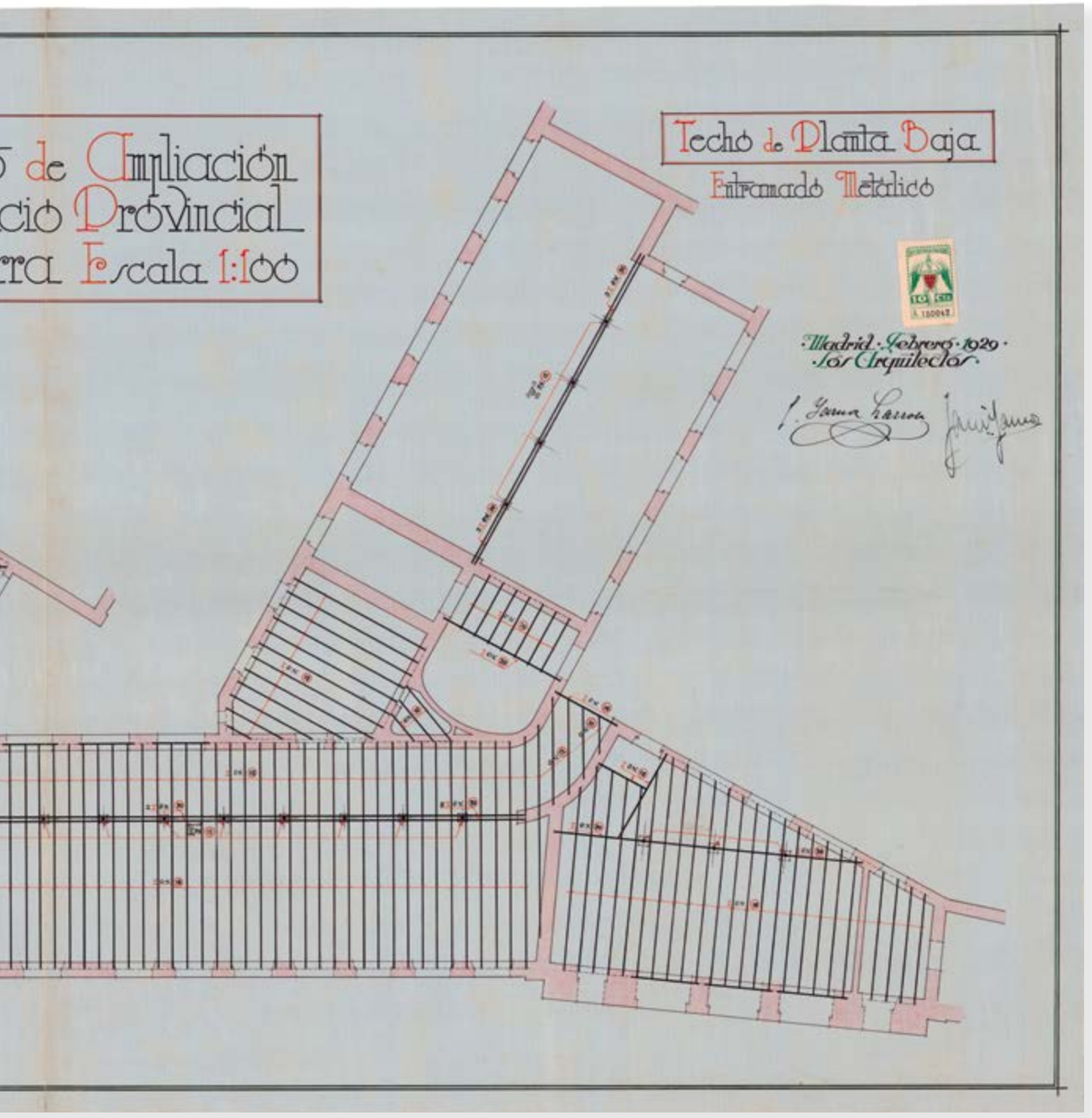
Respecto a los planos presentados por los hermanos Yárnoz, parte de ellos se han desagregado del expediente actual, conservándose únicamente nueve de ellos: cuatro, a escala 1:50, sobre papel industrial de pasta de madera impresos en diazotipo y grafía a mano con molde, y cinco, a escala 1:100, en tela gelificada, con tinta negra en anverso y color rojo acuarelado en el reverso señalando muros y estructuras arquitectónicas. Respecto a la fachada de la avenida Carlos III, se proyectó respetando el clasicismo del palacio original, diseñado por José de Nagusía y construido entre 1840 y 1853, con tres alturas, planta baja con basamento de arcadas de medio punto y dos niveles (planta noble y primera planta) con balcones rectos, destacándose las portadas de la Diputación Provincial y del Archivo y Museo Provinciales. Para la primera se hicieron dos propuestas. La primera, de corte historicista, «*a base de la fachada del Teatro Gayarre*», con cuerpo inferior con tres vanos adintelados y dos ventanas laterales de medio punto, y cuerpo superior de dos alturas sobre cornisa, con balaustrada partida y ventanas adinteladas superpuestas entre columnas de orden jónico, sobre el que reposa el entablamento, con el rótulo institucional y remate irregular con heráldica provincial. Por su parte, la segunda propuesta de portada, de corte neoclasicista y que finalmente se realizó, aunque con modificaciones, presentaba los mismos cuerpos, siendo el inferior con vanos de acceso de medio punto y conjunto a los lados de dos ventanas superpuestas adinteladas, la inferior con jarrón, y el superior, con barandilla corrida, de dos alturas de ventanas adinteladas entre columnas dóricas de fuste estriado, rematadas por entablamento con triglifos y rótulo, y frontón triangular con decoración escultórica alegórica. La otra portada destacada en el tramo de Carlos III era la del «Archivo y Museo Provinciales», que en altura seguía la línea de tejado de la fachada, pero realzada por un paño central con cuerpo inferior, similar al de la portada neoclásica propuesta, un cuerpo de cinco ventanas adinteladas con barandilla enmarcadas por columnas de orden jónico, sobre el que descansa el entablamento con el rótulo, y cuerpo superior de cinco ventanas adinteladas rematados en cornisa con modillones.

Respecto a la fachada de la calle Cortes de Navarra, destacaba en ella un vistoso cuerpo central de cuatro tramos con ábside pentagonal abierto



al exterior con ventanas entre contrafuertes, con cierta semejanza a la cabecera de la colegiata de Roncesvalles, aunque aquí en clave neorrománica. En alzado presentaba un cuerpo inferior, a modo de cripta, destinado al nuevo salón de conferencias, que se abriría al exterior con vanos abocinados, con arquivolta interior sobre columnilla de orden corintio y exterior sobre la línea de imposta y cimacio corrido con decoración geométrica. Sobre una cornisa decorada y marcada en el contrafuerte, se desarrollaba un cuerpo superior, correspondiente a la capilla, con balaustrada entre los contrafuertes y puertas adinteladas con esbeltos ventanales de medio punto abocinados con dos arquivoltas interiores apoyadas en capiteles volutados sobre columnas de fuste liso prolongadas hasta la balaustrada inferior, y arquivolta exterior con decoración geométrica sobre capiteles historiados apoyados en la línea de imposta. Todo ello culminaba en una hilada de arquillos ciegos de medio punto con marcado perfil apoyados en modillones decorados, rematándose con una cornisa también sobre modillones decorados, con gargolillas en los contrafuertes. Las ventanas del primer y segundo cuerpo contarían con bellas vidrieras, las del cuerpo superior con decoración figurativa y heráldica.

Contamos, además, con la maqueta que presentaron los hermanos Yárnoz que, significativamente, fue considerada por el jurado «*superflua*» puesto que «*no añade para nosotros ningún elemento de juicio a lo que nos dicen los planos*», aunque se reconocía que «es en verdad una maravilla de ejecución». Aunque no mereció atención, actualmente constituye un testimonio de gran valor para apreciar tridimensionalmente el tramo de fachada y el ábside poligonal diseñado. Además, no se limitó a la estructura a re-



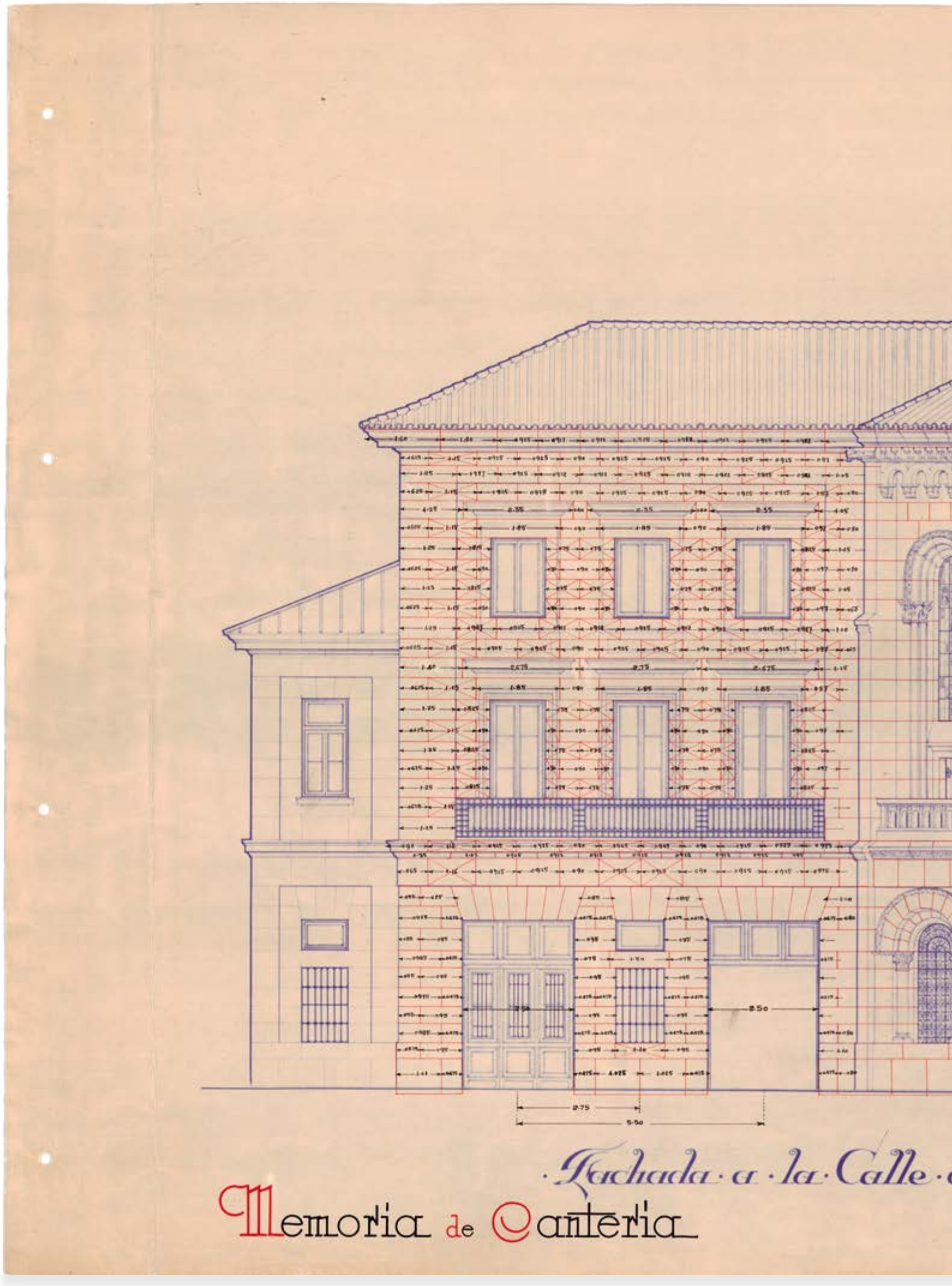
PROYECTO DE AMPLIACIÓN DEL PALACIO PROVINCIAL. José y Javier Yárnoz Larrosa, 1929. Archivo Real y General de Navarra.

modelar y a ampliar sino que reproduce la totalidad del palacio en sus cuatro frentes, incluyendo el tramo de la avenida de San Ignacio con el edificio del Archivo diseñado por Florencio Ansoleaga y el jardín con la monumental secuoya.

El proyecto de los hermanos Yárnoz aúna clasicismo e historicismo. Buenos conocedores de la arquitectura medieval, habían ganado en 1924 el concurso de restauración del Palacio Real de Olite en el que aplicarían las doctrinas de Viollet-le-Duc. Además, habían trabajado en la ampliación de edificios y nuevas fábricas, en particular José diseñando las sedes provinciales del Banco de España desde mediados de la década de 1910 –la de Pamplona de 1925– y que culminaría con la de Madrid, proyectada en 1928. Su pasión por la arquitectura neoclásica quedaría de manifiesto en su discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1944 titulado *Ventura Rodríguez y su obra en Navarra*.

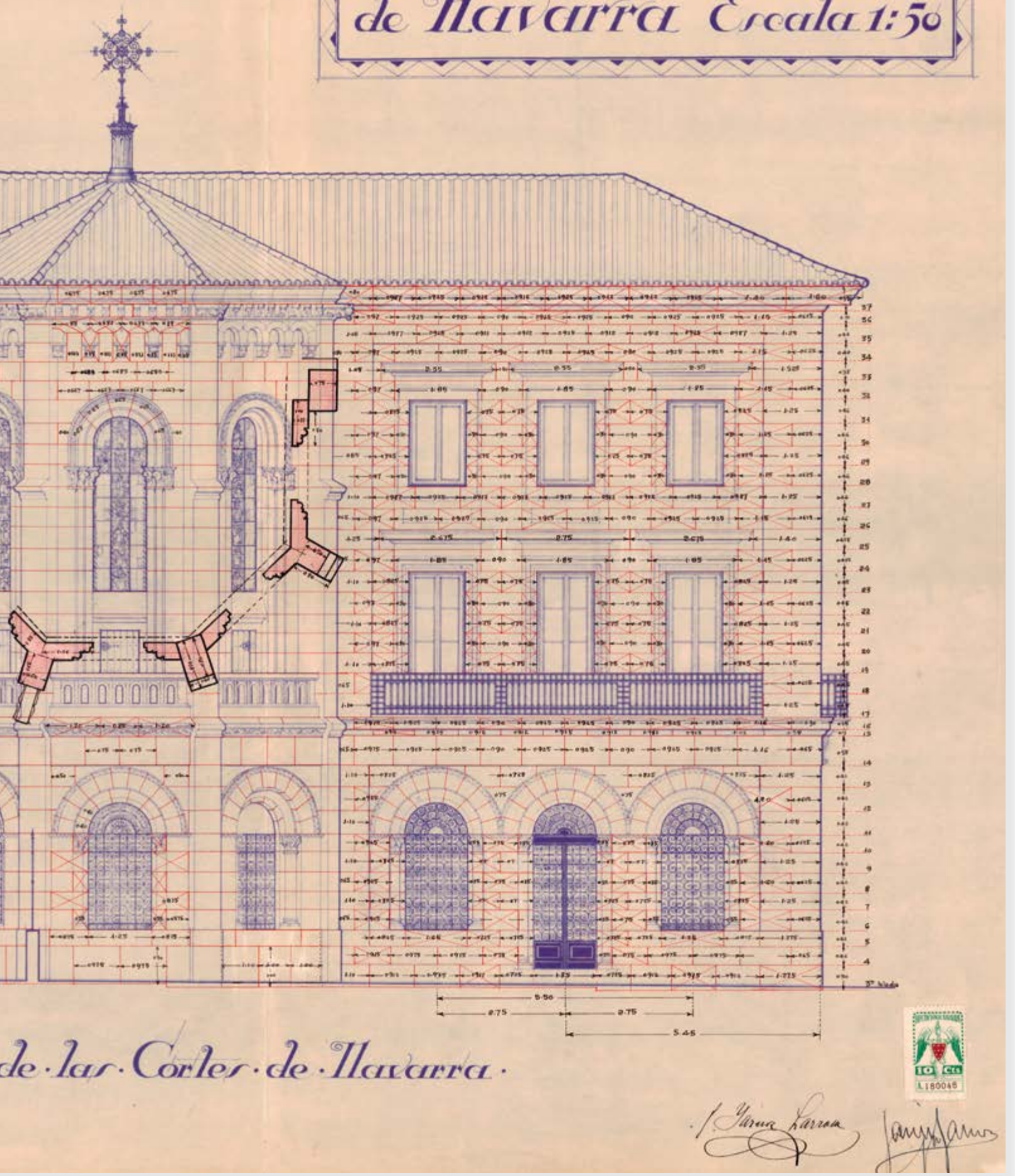
Como es sabido, el proyecto inicial tuvo que ser modificado al cederse parte del solar a la construcción de una nueva sede de la Caja de Ahorros de Navarra, afectando al tramo de edificio y fachada que miraba a Cortes de Navarra. Los arquitectos tuvieron que modificar el proyecto que respetó la fachada de Carlos III, que quedaría rematada por el frontón triangular con decoración escultórica, que ejecutaría en 1932 Fructuoso Orduna aunque simplificándose el diseño inicial proyectado por los hermanos Yárnoz en 1929, con una alegoría de Navarra en el eje central y, a los lados, representaciones de las artes, ciencias y letras, a la izquierda, y de la agricultura y ganadería a la derecha.

[Ignacio Urricelqui Pacho]

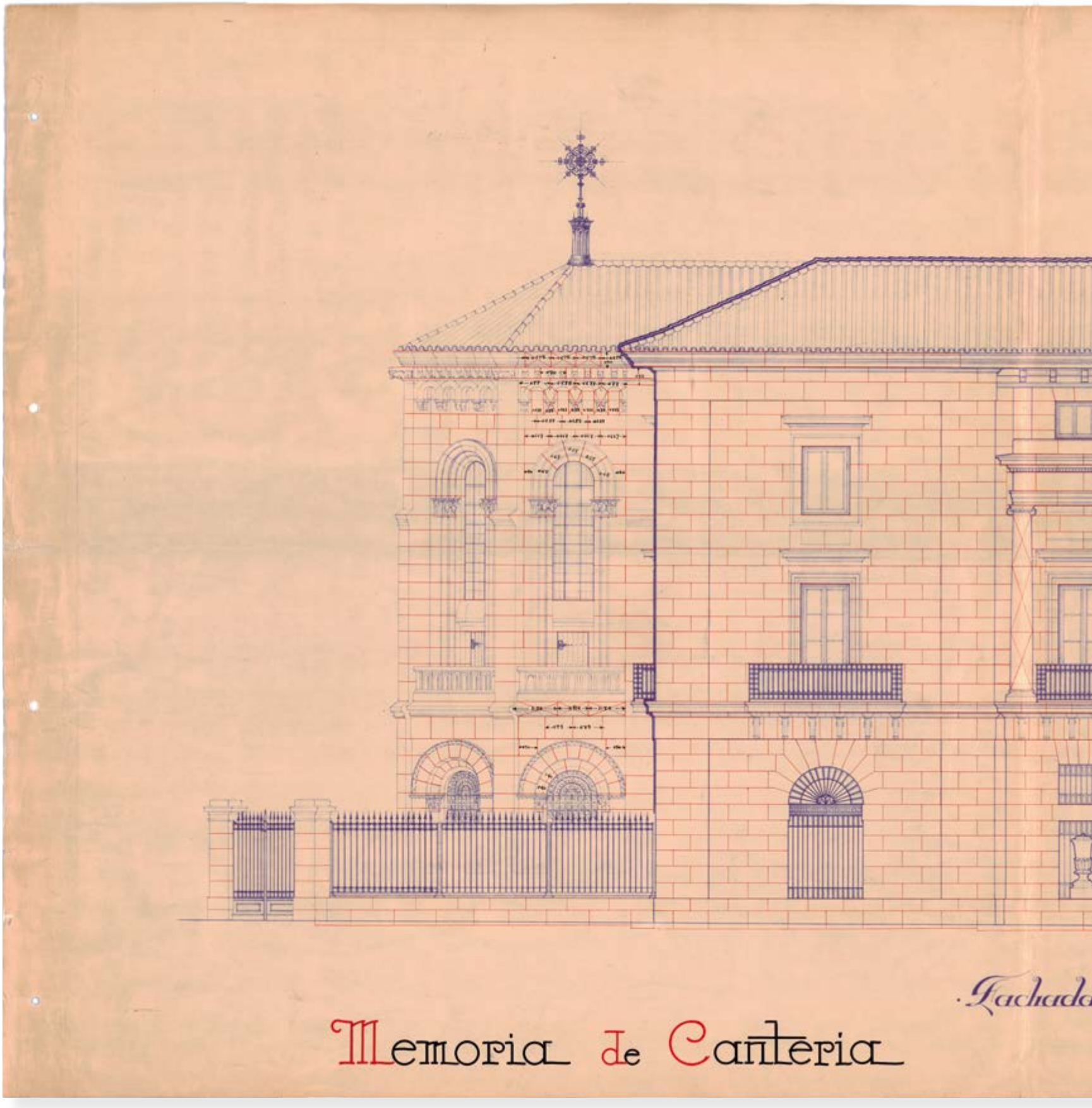


FACHADA A LA CALLE CORTES DE NAVARRA DEL PROYECTO DE AMPLIACIÓN DEL PALACIO PROVINCIAL.
José y Javier Yárnoz Larrosa, 1929. Archivo Real y General de Navarra.

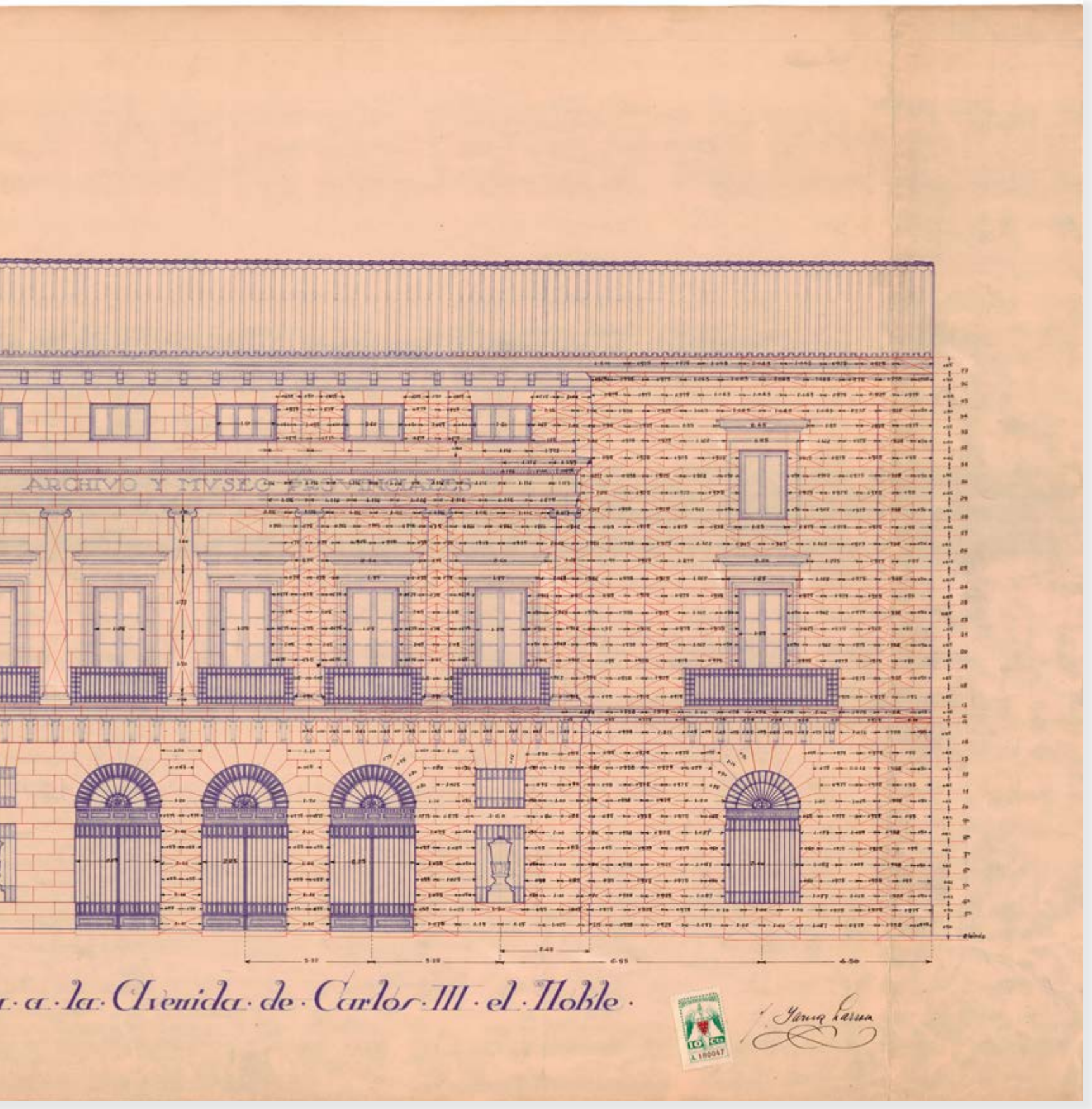
Proyecto de Ampliación del Palacio Provincial de Navarra Escala 1:50



de las Cortes de Navarra



FACHADA A LA AVENIDA CARLOS III DEL PROYECTO DE AMPLIACIÓN DEL PALACIO PROVINCIAL.
José y Javier Yárnoz Larrosa, 1929. Archivo Real y General de Navarra.


ARCHIVO Y MVSEO
a la Avenida de Carlos III el Noble

EDIFICIO SOCIAL PARA EL CRÉDITO NAVARRO. VÍCTOR EUSA, 1932

Este proyecto soñado de Víctor Eusa, fechado en junio de 1932, se enmarca en una de las más importantes y polémicas operaciones urbanísticas del plan de Serapio Esparza para el II Ensanche de Pamplona: el derribo del Teatro Gayarre y la plaza de toros para conectar la Plaza del Castillo (entonces denominada Plaza de la República) con la nueva avenida de Carlos III, eje vertebrador del ensanche. La plaza perdió así su fachada principal neoclásica, obra del arquitecto José de Nagusía. Los dos inmuebles que flanqueaban el teatro, el Palacio de la Diputación y el edificio del Crédito Navarro, que era una importante institución bancaria en esa época, quedaron aislados, y era necesaria su remodelación para resolver las esquinas y sus nuevas fachadas a la avenida.

La reforma y ampliación del Palacio de la Diputación fue encomendada a los hermanos José y Javier Yárnoz, quienes se mantuvieron fieles al lenguaje neoclásico de José de Nagusía.

En cambio, Víctor Eusa adopta una actitud radicalmente opuesta en su propuesta para el Crédito Navarro, y proyecta un edificio totalmente nuevo, en un lenguaje racionalista salpicado de elementos expresionistas en sus remates, esquinas y detalles decorativos, muy del gusto de su autor en esa época.

De este proyecto sólo conocemos los dibujos de sus dos alzados principales. El que da frente a la plaza tiene un pórtico adintelado en planta baja y cuatro plantas de pisos de cierta altura con grandes ventanales apaisados, que nos permiten intuir su destino como oficinas. En la esquina hacia la plaza, la alineación se retranquea, en un gesto de apertura hacia la avenida, donde se sitúa la entrada principal al edificio, en un cuerpo más bajo presidido por una portada con pilastras de doble altura revestidas de piedra o cerámica en tonos azulados. Las carpinterías y rejerías doradas y el rótulo también dorado de «Crédito Navarro» en su dintel, dotan a esta fachada de gran riqueza y solemnidad. En la parte posterior del volumen que da a la plaza, y en una elaborada articulación con el cuerpo bajo de la portada de acceso, se sitúa una torre de unos treinta metros de altura, donde el expresionismo del autor se hace más patente. De forma similar a otras obras de Eusa en esta época, adopta rasgos del art-déco, popularizado en la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925. La torre escalonada, en un juego compositivo de estilizados huecos de ventana verticales y cornisas horizontales de hormigón, es el soporte de un reloj y se ve coronado por un conjunto escultórico de dos campaneros tañendo unas campanas.

En la parte posterior hacia la calle Duque de Ahumada, y completando la manzana hasta dar la vuelta a la avenida y encontrarse con la portada, parece desarrollarse un programa de viviendas, en un edificio de cinco plantas elevadas, de altura y características similares al volumen que luego habría de construir Javier Yárnoz en la manzana colindante del teatro. El edificio parece querer retomar en este punto una continuidad más sosegada con el tejido urbano del ensanche.

El tono general del proyecto, pese a sus gestos decorativos, exhibe una arquitectura moderna y racionalista, construida de dentro afuera a partir de la lógica racional de su funcionalidad. Responde plenamente a lo que podía esperarse de Eusa en ese momento de madurez. Está diseñado muy poco después que sus viviendas de la calle García Castañón y poco antes que los hoteles La Perla y El Cisne, en esa misma Plaza del Castillo. Ya muy influenciado por la arquitectura del holandés Dudok, podría considerarse un precedente del Asilo de Tafalla, proyectado el año siguiente.

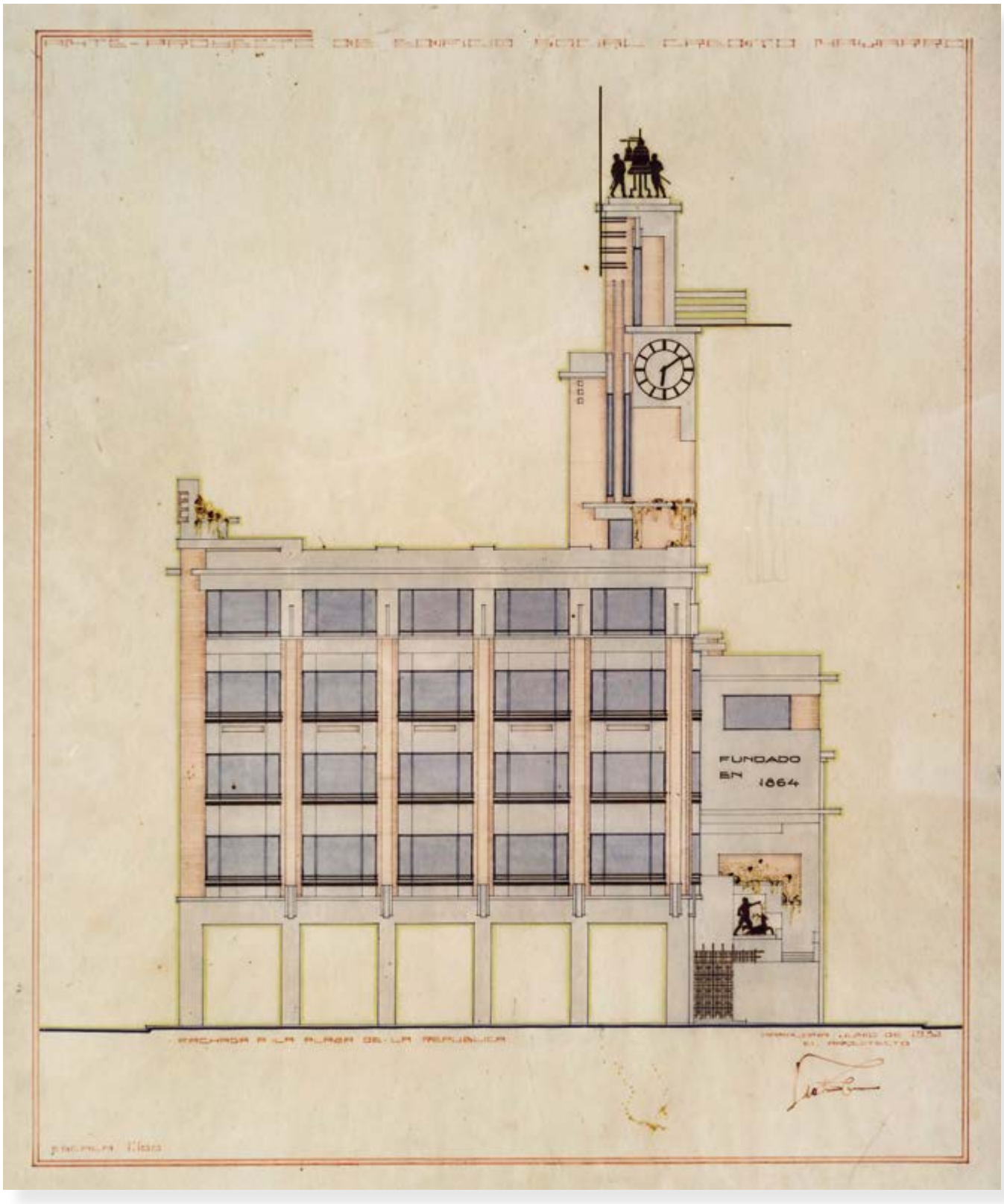
Sin embargo, por razones que desconocemos, no sabemos si de forma voluntaria o impuesta, Eusa tiró la toalla de la modernidad. En un segundo proyecto, fechado dos años más tarde, en marzo de 1934, plantea ya una solución más clásica, que da paso ese mismo año al proyecto definitivo que hoy conocemos, aún más conservador. Mantiene los pórticos existentes a la plaza y replica las proporciones de huecos y alturas del Palacio de la Diputación, aunque no prescinde de situar una torre en la esquina, si bien de corte mucho más sobrio.

Con la construcción del proyecto inicialmente imaginado, Pamplona habría entrado sin complejos en la modernidad, enfatizando el gesto que la apertura de la avenida y el nuevo ensanche simbolizaban. La Plaza del Castillo se habría convertido en testigo permanente de este singular pulso entre la arquitectura de vanguardia representada por Eusa y la arquitectura neoclásica de José Yárnoz, sin duda los dos arquitectos navarros de mayor prestigio en la primera mitad del siglo XX.

[Fernando Tabuenca]

Universidad del País Vasco. Escuela de Arquitectura. Fachada del Crédito Navarro a la plaza de la República. Donación de Alberto Ustárroz.

TABUENCA GONZÁLEZ, F., *La arquitectura de Víctor Eusa*, Tesis doctoral, Madrid, ETSAM, Universidad Politécnica de Madrid, 2016.



FACHADA DEL CRÉDITO NAVARRO A LA PLAZA DE LA REPÚBLICA. Víctor Eusa, 1932. Escuela de Arquitectura de San Sebastián, UPV.

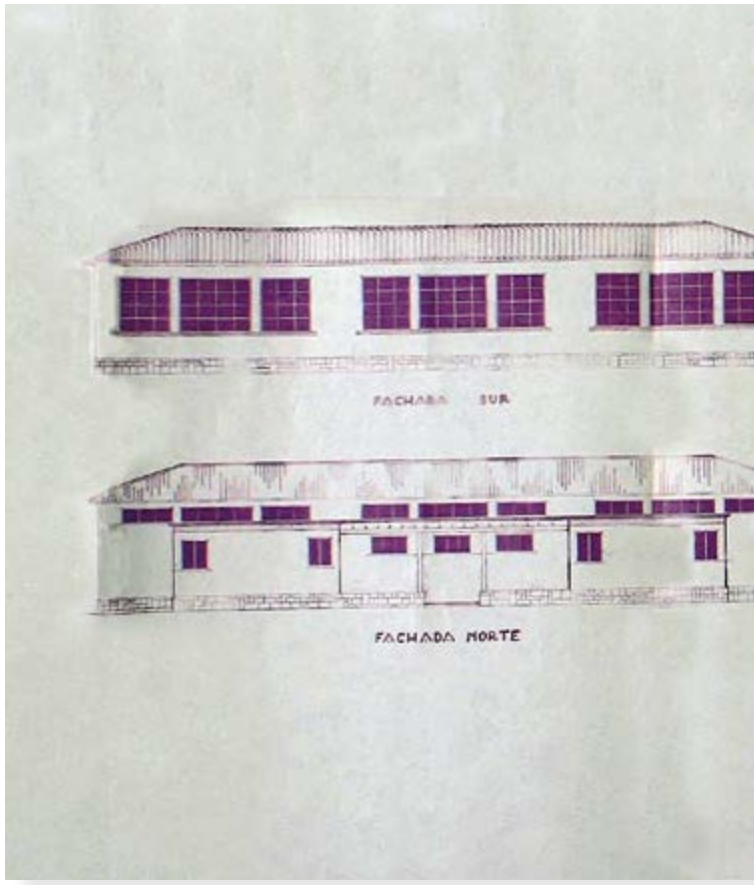
GRUPO ESCOLAR PARA HUARTE. JOAQUÍN ZARRANZ, 1934

El proyecto de nuevas escuelas en Huarte se enmarca en la Segunda República, período en el que se impulsaron una serie de reformas para intentar abordar los problemas educativos conforme al ideario republicano que promovía la escuela única/unificada entendida como escuela pública, gratuita y obligatoria. Todo ello significó la puesta en marcha de un plan quinquenal con el objetivo de construir las escuelas que faltaban (cifradas en más de 27.000) para combatir el bajo nivel de alfabetización.

A su vez, Huarte desborda ahora su casco histórico con el desarrollo del denominado Ensanche Nuevo: diez manzanas en las que a partir de 1927 se levantaron edificios institucionales y residenciales en cuyo diseño y ejecución intervinieron los arquitectos navarros más destacados del momento, entre ellos Joaquín Zarranz Pueyo, autor del proyecto de las nuevas escuelas. Fue en diciembre de 1932 cuando el ayuntamiento tomó conciencia de que las antiguas escuelas de niños y de niñas (ubicadas en edificios separados) resultaban inadecuadas para su función. Por este motivo, decidió encomendar la confección de un proyecto de grupo escolar al arquitecto pamplonés Joaquín Zarranz, recién titulado por la Escuela de Madrid en 1931.

Pese a su obra escasa e inconclusa debido a su prematura muerte en 1938 durante la Guerra Civil, Zarranz ha sido considerado como el primer arquitecto navarro comprometido directamente con la arquitectura moderna, conocedor y difusor en nuestra Comunidad de las nuevas ideas arquitectónicas procedentes de Europa. Fue uno de los pocos arquitectos que se presentó al Concurso Nacional de Vivienda Mínima organizado por Fernando García Mercadal en 1929, uno de los primeros exponentes del racionalismo español, logrando que su proyecto (en colaboración con el arquitecto bilbaíno Juan de Madariaga) fuera seleccionado y publicado. Y formó parte del Grupo Norte del GATEPAC activo en San Sebastián y Bilbao, dando lugar a una de las creaciones más logradas del movimiento como fue el proyecto (también con Madariaga) para la escuela modelo Tomás Meabe en Bilbao, grupo escolar que una vez iniciado en 1932 vio interrumpidas sus obras y nunca se concluyeron a causa de la Guerra Civil.

El arquitecto pamplonés dio forma a su propuesta para las escuelas huartearras entre 1933 y 1934. El grupo escolar comprendía sendas escuelas para niños y niñas y una tercera mixta para párvulos, cada una con una capacidad máxima de cincuenta alumnos. Se proyectaban dos entradas independientes, estableciendo la separación entre los grupos una dependencia destinada a biblioteca. Complemento de la escuela resultaba el campo de recreo escolar, para el que se podía aprovechar el antiguo frontón convenientemente reparado.



Frente a la sencillez del diseño, llama la atención la detallada memoria descriptiva, en la que Zarranz realiza una reflexión de gran calado acerca de la arquitectura escolar. Comienza manifestando la necesidad de hacer de la escuela un edificio agradable: «*Debe ser un hogar y un jardín, higiene, comodidad, alegría, he ahí las características de toda moderna escuela*». Por ello atiende de manera muy especial a la luminosidad, la ventilación de las clases y su fácil comunicación con el exterior para poder impartir enseñanza y practicar ejercicios escolares al aire libre, referencia obligada en todos los proyectos de grupos escolares de la época, como aconsejaban las

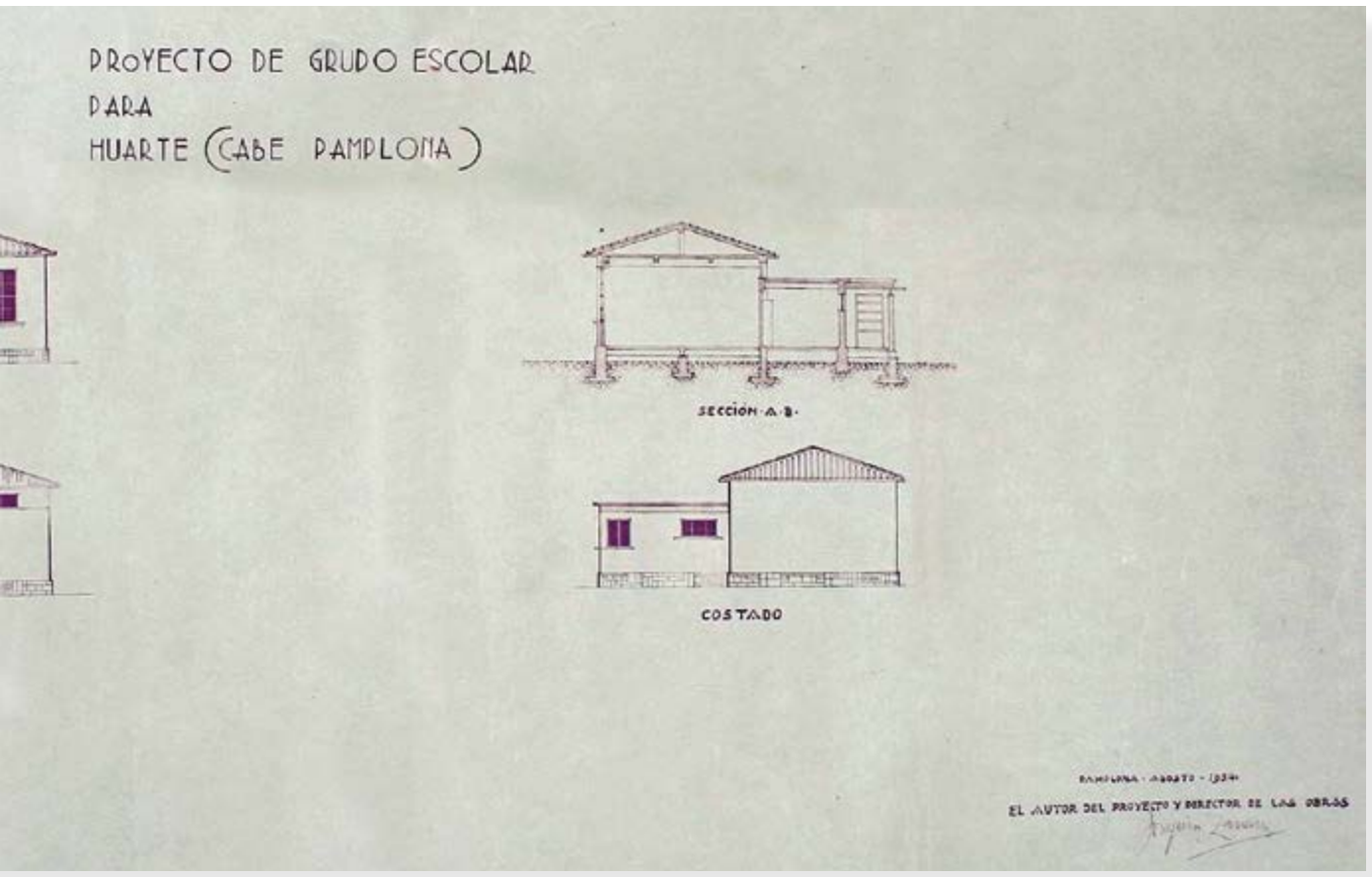
Archivo Municipal de Huarte. Proyecto de obras de construcción de escuelas, 1933-34, caja 261/3.

Azanza López, J. J., *Emigración, urbanismo y arquitectura en Huarte. La familia Ros, «Villa Teresa» y Víctor Eusa*, Huarte, Ayuntamiento de Huarte, 2005.

Garitaonaindía de Vera, J. R., *Joaquín Zarranz Pueyo, hacia una verdadera arquitectura racional*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1997.

González Presencio, M., «Arquitectura contemporánea en Navarra. Hitos e influencias», *Príncipe de Viana*, núm. 261 (2015), pp. 229-263.

Rodríguez Méndez, F. J., «El Movimiento Moderno y la arquitectura escolar durante la Segunda República española», *La arquitectura del Movimiento Moderno y la educación. Actas VIII Congreso Fundación DOCOMOMO Ibérico*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y Junta de Andalucía, 2015, pp. 217-223.



PROYECTO DE GRUPO ESCOLAR PARA HUARTE.
Joaquín Zarranz, 1934.
Archivo Municipal de Huarte.

más modernas teorías higiénico-pedagógicas. Tales condiciones solo se obtendrían en edificios de un piso, dado que en los de varias plantas no era posible la ventilación transversal ni la comunicación directa al exterior.

Demuestra Zarranz su conocimiento de las directrices emanadas desde la Oficina Técnica para Construcciones de Escuelas, desarrollando un programa que rechazaba el viejo criterio antipedagógico de ubicar la escuela en el mismo edificio de otros servicios comunitarios (juzgado, alcaldía, casa de socorro, cárcel) en beneficio de su uso exclusivo como centro escolar. No resulta menos actual su propuesta desde el punto de vista arquitectónico, al abandonar el edificio recargado de estilo regionalista para apostar por el diseño racionalista de composición sencilla, bien proporcionada y de estructura clara y utilitaria. Este modelo se impuso durante el gobierno de la República, de acuerdo con el «estilo internacional» que había adquirido gran fuerza en países como Alemania o Suiza, y que Zarranz cita expresamente al aludir a los grupos escolares «de Franckfurt y Zurich, ciudades que se distinguen por el especial cuidado con que estudian y atienden la cuestión escolar». Recordemos que Zarranz acababa de diseñar el grupo escolar Tomás Meabe en Bilbao; y que en 1934 la Diputación Foral de Navarra encargó un conjunto de «proyectos tipo» para la construcción de escuelas primarias con un marcado racionalismo, en línea con el de Zarranz.

Pese a que todo estaba preparado para la ejecución del proyecto, un retraso en el inicio de las obras y los avatares de los años venideros lo impidieron, por lo que la construcción del nuevo grupo escolar tendrá que esperar diez años a hacerse realidad con los planos del arquitecto pamplonés Domingo Áriz en 1944.

[José Javier Azanza López]

PRECEPTORÍA EN LA COLEGIATA DE RONCESVALLES. MARCELO GUIBERT, 1940

La proyectada construcción de una preceptoría en Roncesvalles se enmarca dentro del proceso de revitalización y restauración de la colegiata, dirigida una por el obispo Marcelino Olaechea, y otra por Onofre Larumbe, beneficiado de la catedral de Pamplona y delegado de Bellas Artes en Navarra. Aunque la preceptoría como escuela de infantes de coro que enriquecieran la liturgia ya existía en Roncesvalles intermitentemente desde al menos el siglo XIX, nunca había contado con un local propio.

La preceptoría de nueva planta fue pensada para ser construida enfrente de la colegiata y en perpendicular a la misma, en lo que ahora es un jardín entre la casa prioral y la iglesia de Santiago. El autor de su diseño fue el arquitecto Marcelo Guibert Eceiza, quien, como director de la Junta Provincial de Construcciones Escolares, ya tenía experiencia en levantar escuelas, como la de Burguete en 1941, y otras muchas en décadas posteriores.

El estilo general del edificio trata de integrarse con el conjunto de la colegiata para no desentonar, imitando tejados y la piedra exterior. Por otro lado, y en consonancia con el estilo restaurador historicista de la iglesia colegial que se está realizando en esos momentos, Guibert realiza algunos elementos en estilo gótico, como los arcos de los porches, y la mayor parte de las ventanas del edificio. Estos elementos, que contrastan con las decenas de proyectos de otras escuelas para toda Navarra hechos por él mismo, es de suponer que los hiciera a petición del obispo Olaechea, pues en su correspondencia indica que ha tardado algo más de tiempo en dibujar los planos por las modificaciones que sobre ellos le indicó el Sr. Obispo. En este sentido historicista parece coincidir también la indicación del Obispo al cabildo de que en las vidrieras de la colegiata no deberían aparecer, en su opinión, motivos posteriores a la fecha de la construcción de la iglesia.

Aunque inicialmente el edificio estaba pensado únicamente para acoger a los infantes y al preceptor, más adelante se decidió que también residieran allí las religiosas de la congregación de Esclavas de María Inmaculada que iban a ayudar en la colegiata en tareas de cocina, limpieza y lavandería.

Pese a que el diseño presentado no refleja su ubicación con respecto a la casa prioral, la documentación deja claro que se pretendía construir un paso de acceso desde la preceptoría a la colegiata a través de entrada artística desde el primer piso. De la misma manera también se nos informa que interesa al obispo la independencia de vida y accesos para los infantes por un lado, y para las religiosas por otro, cosa que pudo solucionarse con las dos escaleras proyectadas.

El dibujo en perspectiva que podemos ver nos da una idea general del edificio, pero los restantes planos del proyecto que se conservan en el archivo de Roncesvalles explican en detalle la distribución de las plantas y, con ello, la vida y funciones que pretendían desarrollarse en el mismo. En su planta baja se proyectó un centro de Acción Católica, un local para venta de objetos y souvenirs, un oratorio –visible por los dos ventanales góticos con vidrieras al centro– y un paso al río. En la planta primera contaba con dos zonas diferenciadas con sus respectivas escaleras para las religiosas –comedor, sala de labores, enfermería y sala de visitas– y para los infantes –comedor y sala de estudios–, además de un pasillo para la conexión con la casa prioral. En la segunda planta, también diferenciados, dormitorios y aseos para las religiosas; y cuarto del preceptor, enfermería y dormitorios de los niños. En el último piso se había diseñado un ropero, un dormitorio más distinguido y un dormitorio común para la previsión de más posibles infantes, pues siempre fue la intención del cabildo poder ampliar la preceptoría si fuese necesario.

Como en muchos de los proyectos que no llegan a realizarse, el edificio de la preceptoría no pudo levantarse por problemas de financiación, máxime cuando coincidió en el tiempo con la restauración de la iglesia colegial, que centralizó la mayor parte de los gastos en esos años. Ya desde el principio, en 1938, se propone esta construcción para «*cuando la Real Casa disponga de medios, de que ahora carece*». La obra fue presupuestada en 375.000 pesetas, pero ya la sola cimentación supuso 50.000 pesetas, el doble de lo presupuestado. La obra fue suspendida provisionalmente en enero de 1941, terminados los cimientos, y definitivamente el 7 de marzo de 1941, en favor de la continuación de la restauración de la iglesia. A finales de 1942 hay un intento de retomar el proyecto de la preceptoría por parte del capitular López de Goicoechea, encargándoselo a Garraus, pero el cabildo vota en contra.

Pese a que nunca se construyó, los infantes comenzaron la preceptoría en locales de la colegiata ya en septiembre de 1939, mientras que las Esclavas de María llegaron en septiembre de 1943.

[David Ascorbe Muruzábal]

Archivo de la Real Colegiata de Roncesvalles. Obras, fajo 5, núm. 30 (Plano 42 A-H).
Archivo de la Real Colegiata de Roncesvalles. Acuerdos Capitulares, fajo 03, 30.
Ibarra, J., *Historia de Roncesvalles*, Pamplona, Imprenta de la Acción Social, 1936.



PROYECTO DE PRECEPTORÍA EN LA COLEGIATA DE RONCESVALLES.
Marcelo Guibert Eceiza, 1940. Archivo de la Real Colegiata de Roncesvalles.

ARCHIVOS, MUSEOS, BIBLIOTECAS Y BELLAS ARTES. JOSÉ YÁRNOZ, 1942

Entre las novedosas iniciativas que la Institución Príncipe de Viana impulsó en sus primeros meses de existencia, bajo la presidencia de Tomás Domínguez Arévalo, conde de Rodezno, y la secretaría general de José Mª Lacarra y de Miguel, catedrático de Historia Medieval de la Universidad de Zaragoza, destaca el proyecto de construcción de un Palacio de Archivos, Museos, Bibliotecas y Bellas Artes en Pamplona. La Diputación Foral y Provincial de Navarra, en sesión de 14 de mayo de 1941, se dio por enterada del proyecto y, tras someterlo a informe del Consejo Foral Administrativo de Navarra, en sesión del 16 de junio de ese mismo año, acordó encomendar su redacción al arquitecto José Yárnoz Larrosa.

Según se desprende de la memoria justificativa inicial presentada por la Institución Príncipe de Viana, en cuya redacción puede adivinarse la mano de José M. Lacarra, facultativo del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, la situación de los equipamientos patrimoniales navarros era por entonces claramente precaria. La Biblioteca Provincial había padecido diversos traslados y se encontraba en una situación provisional, los archivos judiciales requerían de una imperiosa reorganización y los archivos notariales se ubicaban en locales lóbregos. El panorama de los museos era todavía más desalentador: una deficiente instalación en la antigua sede de la Cámara de Comptos, cuadros y piezas artísticas e históricas distribuidas en diversas salas del Palacio de Navarra, recuerdos legados por Pablo Sarasate custodiados por el Ayuntamiento de Pamplona y un incipiente museo etnográfico paralizado en dependencias de la catedral de Pamplona. La creación de un Museo de las Guerras Carlistas no hacía sino parcelar aún más el panorama museístico navarro. Ni siquiera el Archivo Real y General de Navarra, equipamiento construido en 1898, contaba con espacio suficiente para albergar los fondos de reciente ingreso. La situación había tratado de paliarse en 1929, cuando el propio José Yárnoz incluyó en su proyecto de ampliación del Palacio Provincial de Navarra un pabellón consagrado a Archivo y Museo Provinciales, finalmente no ejecutado.

Para 1941, por tanto, los próceres de la cultura navarra eran conscientes de que la adecuada conservación del patrimonio documental, arqueológico, artístico, bibliográfico y etnológico requería de unas instalaciones renovadas, amplias y provistas de los más modernos recursos. Consideraban que la dispersión era precisamente una de sus principales debilidades y para hacerle frente la Institución Príncipe de Viana propuso la agrupación de todos los servicios de titularidad provincial, municipal y diocesana en una única infraestructura, conservando cada institución su autonomía, su misión y características, procurando con ello la contención del gasto. En plena posguerra y en un momento en el que afloraban iniciativas similares en otras capitales españolas –la memoria mencionaba los casos de Murcia, Teruel, Málaga, Oviedo, Ciudad Real, Almería, Palma de Mallorca o Badajoz– en Navarra también pareció oportuno concentrar los esfuerzos en un proyecto único e integrador como solución óptima.

El nuevo equipamiento, que la memoria denomina «Palacio de Archivos, Museos, Bibliotecas y Bellas Artes» se concebía como un proyecto tremendamente ambicioso. El anteproyecto, firmado en abril de 1941 por José Yárnoz Larrosa, planteaba un complejo distribuido en cuatro pabellones, destinado cada uno de ellos a una materia –archivos, bibliotecas, museos y conservatorio– lo que presentaba grandes ventajas desde el punto de vista del visitante, la conservación y el servicio. Una auténtica ciudad de la cultura que, en su visión integradora, no se olvidaba de la necesidad de incorporar espacios para audiciones y conferencias, así como salas de exposiciones temporales que permitieran a artistas navarros y foráneos exponer sus obras. Se calculaba un coste total de 5 millones de pesetas y se proponía el sufragio compartido de los gastos de manera proporcional por parte de las entidades más directamente beneficiadas, especialmente la Diputación de Navarra y el Ayuntamiento de Pamplona.

Frente a estos postulados, en junio de 1942, el arquitecto José Yárnoz presentó un nuevo anteproyecto con un planteamiento ligeramente diferente a lo expuesto. Para justificar su propuesta elaboró un informe detallando las «Ideas generales sobre el agrupamiento y distribución del nuevo edificio proyectado para Archivos, Museos, Bibliotecas y Conservatorio de Navarra». En ellas proponía la construcción de un solo edificio, formado por un cuerpo central, dos laterales y uno posterior dispuestos de manera simétrica, con cierta independencia cada uno de ellos pero relacionados entre sí. La solución adoptada había quedado condicionada a la configuración del terreno definitivo en el que el inmueble iba a quedar emplazado, el solar ocupado por el parque de la Media Luna de Pamplona,

Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 238.
Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 239.
Archivo Real y General de Navarra. Diputación Foral de Navarra, caja 1894.
Archivo Real y General de Navarra. Diputación Foral de Navarra, l. 566.
Archivo de la Institución Príncipe de Viana, leg. 20, n. 20.
Archivo de la Institución Príncipe de Viana, leg. 22, n. 29.
Archivo de la Institución Príncipe de Viana. Memoria de la Institución Príncipe de Viana, 1941.
Archivo de la Institución Príncipe de Viana. Memoria de la Institución Príncipe de Viana, 1942.
AZANZA LÓPEZ, J. J., «Proyecto de edificio para Archivos, Museos, Bibliotecas y Conservatorio de Navarra. José Yárnoz Larrosa. Pamplona, junio de 1942», en M. J. TARIFA CASTILLA (coord.), *Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, Universidad de Navarra: memoria 2011*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, Universidad de Navarra, 2012, pp. 260-264.

conformando un edificio alineado con las calles del Segundo Ensanche a las que se abría a través de su fachada principal.

Los planos conservados en el Archivo Real y General de Navarra, diez en total, incluyen las plantas sótano, baja, principal y segunda, la sección transversal, los alzados de la fachada principal y posterior –todos ellos sobre tela gelificada– la planta general de emplazamiento y dos magníficas vistas –una de la fachada principal y otra axonométrica del conjunto con su fachada posterior abierta al parque museo– dibujadas con tinta y aguada sobre papel.

Gracias a los planos y al detallado informe de José Yárnoz se puede conocer el destino que el arquitecto dispuso para cada uno de las dependencias, quedando condicionado a eventuales ajustes. El cuerpo central, enmarcado por dos grandes volúmenes laterales que cobijaban las escaleras y ascensores, albergaría un amplio vestíbulo de acceso al espacio nuclear del conjunto, consistente en una gran Sala de Audiciones con capacidad para 1.250 personas, en la que se preveía instalar un órgano para los grandes festivales sinfónicos.

Detrás del cuerpo central se disponía uno posterior, comunicado con el principal pero con una entrada exterior desde el parque de la Media Luna, que daba acceso al vestíbulo y a una escalera de dos tramos. Este cuerpo dispondría en su planta baja de locales para el Orfeón, la Imprenta Provincial y oficinas de Turismo y en sus pisos segundo y tercero más locales para el Orfeón, aulas y dependencias para el Conservatorio y dos viviendas para el personal de vigilancia y ordenanza del edificio. El sótano, el único de toda la construcción, albergaría las instalaciones y servicios de calefacción. Merece señalarse que el arquitecto concebía el parque de la Media Luna como un parque museo que dialogaba con el palacio y en especial con su fachada posterior a través de distintos testimonios patrimoniales distribuidos por los jardines, tal y como recoge la vista axonométrica conservada.

Los cuerpos laterales albergaban la mayor superficie del equipamiento y se distribuían en tres plantas. La planta baja de ambos cuerpos acogería en sus amplias galerías los museos, tanto el Provincial como el Diocesano, el Municipal y el de Recuerdos Históricos, guardando entre ellos la necesaria independencia. Una galería de paso recorrería ambos cuerpos a lo largo de sus fachadas posteriores para adentrarse en el cuerpo central atravesando sus perímetros laterales hasta cerrar todo el recinto. En la segunda planta, uno de los cuerpos albergaría las dependencias de la Institución Príncipe de Viana y la Biblioteca Provincial con su sala de lectura y depósito con capacidad para 40.000 volúmenes. El otro cuerpo, en toda su extensión, lo ocuparía el Archivo Provincial, teniendo en cuenta las necesidades actuales y futuras. En la tercera planta se situarían la Biblioteca y Archivo diocesanos, los archivos municipales, incluido el de Pamplona, y los archivos notariales.

Desde el punto de vista estilístico, el edificio respondía a las líneas clásicas y academicistas habituales en otros proyectos coetáneos de José Yárnoz, combinando el uso de piedra arenisca y ladrillo caravista, en una solución frecuente de la arquitectura institucional española. La disposición longitudinal de sus fachadas laterales con solo tres alturas proporcionaba al conjunto un ritmo y elegancia que se veía reforzada por la secuencia de los vanos de medio punto de la planta baja y de las ventanas adinteladas de la segunda y tercera plantas. Ambas fachadas confluían en el gran pórtico de entrada, enmarcado por los dos volúmenes de escaleras y ascensores y flanqueado en sus tres grandes puertas de acceso por pilastras y columnas pareadas de orden gigante con capiteles corintios. A sus pies se desplegaba una solemne escalinata, en cuyo eje central Yárnoz sugería instalar, sobre un pedestal, una escultura en bronce del Príncipe de Viana.

Sin embargo, el proyecto no pudo superar los escollos derivados de la disponibilidad del solar. El Ayuntamiento de Pamplona, en sesión del 26 de febrero de 1943, autorizó su emplazamiento en el parque de la Media Luna y acordó la cesión de los terrenos, si bien condicionada al pago de su importe por parte de la Diputación Foral y Provincial de Navarra y a la entrega de una parcela en sus Viveros de la Vuelta del Castillo. Finalmente, con fecha 22 de enero de 1944, la Diputación acordaba manifestar al ayuntamiento la imposibilidad de aceptar sus condiciones para llevar a cabo un proyecto cuya viabilidad siempre había estado sujeta a la cesión gratuita de los terrenos. Terminaba así la ambiciosa aspiración de reunir en un mismo equipamiento la casi totalidad del patrimonio cultural navarro, una quimera difícilmente realizable, como quedaría demostrado años después.

[Félix Segura Urra]



PLANTA GENERAL DE EMPLAZAMIENTO DEL EDIFICIO PARA MUSEOS, ARCHIVOS, BIBLIOTECAS Y CONSERVATORIO DE NAVARRA
José Yárnoz Larrosa. Junio de 1942. Archivo Real y General de Navarra.


RCHIVOS Y BIBLIOTECAS DE NAVARRA



VISTA DE LA FACHADA PRINCIPAL DEL EDIFICIO PARA MUSEOS, ARCHIVOS, BIBLIOTECAS Y CONSERVATORIO DE NAVARRA.
José Yárnoz Larrosa. Junio de 1942. Archivo Real y General de Navarra.


IVOS DE NAVARRA
· PAMPLONA · JVNIO · 1942 ·
· EL ARQVITECTO ·
ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS DE NAVARRA



VISTA AXONOMÉTRICA POSTERIOR DEL EDIFICIO PARA MUSEOS, ARCHIVOS, BIBLIOTECAS Y CONSERVATORIO DE NAVARRA.
José Yárnoz Larrosa. Junio de 1942. Archivo Real y General de Navarra.

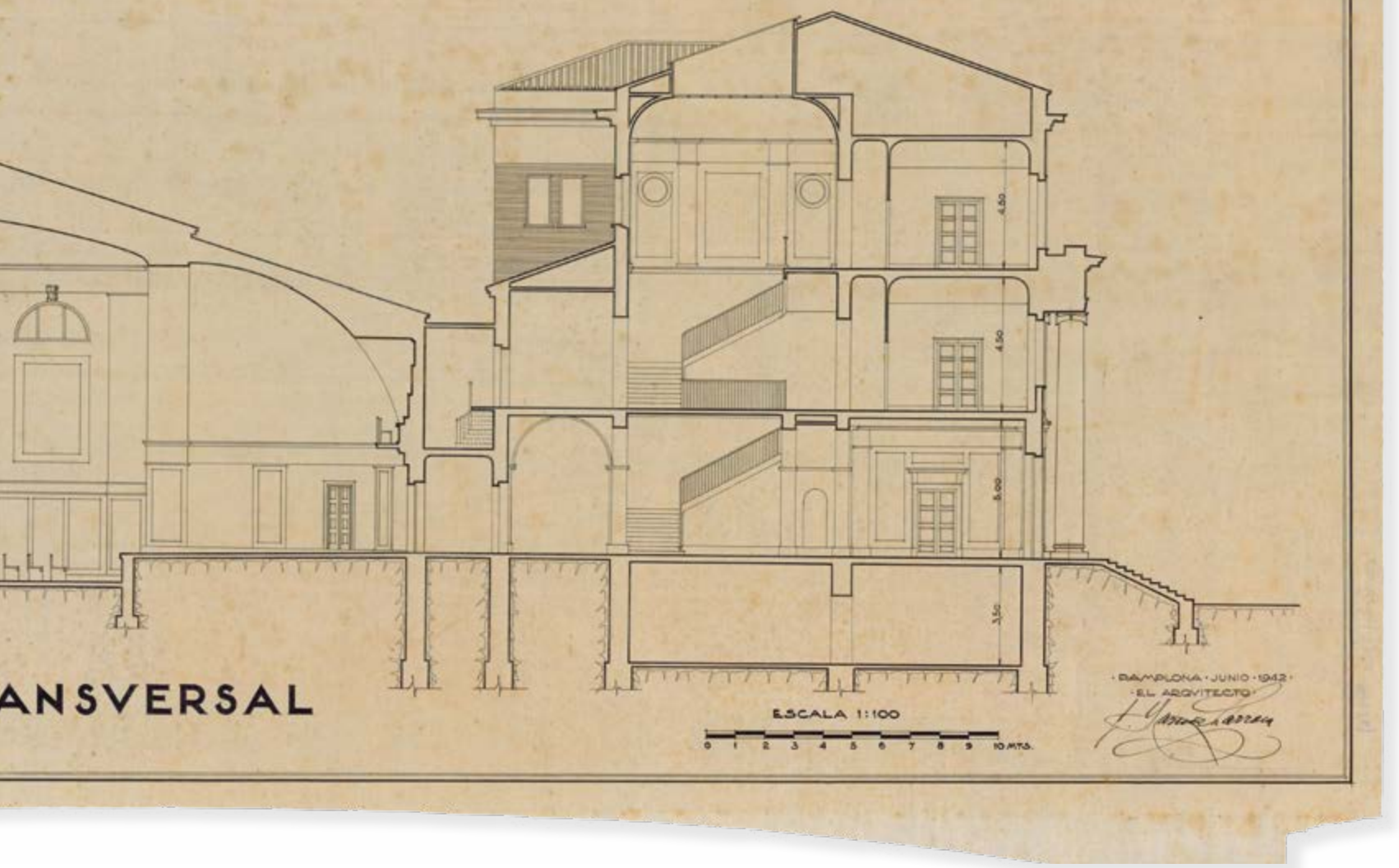


ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS DE NAVARRA



SECCIÓN TRANSVERSAL DEL EDIFICIO PARA MUSEOS, ARCHIVOS, BIBLIOTECAS Y CONSERVATORIO DE NAVARRA.
José Yárnoz Larrosa, 1942. Archivo Real y General de Navarra.

ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS DE NAVARRA.



ANSVERSAL

HOSPEDERÍA EN SAN MIGUEL DE ARALAR. VÍCTOR EUSA, 1943

Un fatídico día 28 de octubre del año 1942, un incendio declarado en la hospedería de San Miguel de Aralar la destruyó por completo, quedando «reducida a escombros», tal y como describe la situación el obispo don Marcelino Olaechea, en su carta del 30 del mismo mes, al clero y fieles de la diócesis de Pamplona. Apenas quedaron algunas paredes en pie.

La rápida intervención de los bomberos y de los vecinos de Huarte-Araquil hicieron que la iglesia, el retablo y la efigie del Arcángel San Miguel estuvieran bien protegidos, de modo que no quedaron afectados. Tampoco hubo desgracias personales.

En el mes de mayo de 1943, el día 3, en vista a una posible reconstrucción de la hospedería, el obispo Olaechea se dirigió de nuevo al clero y fieles de la diócesis para explicar el estado de la situación, los planes que iban conformando y el proyecto para ponerlos por obra.

El 26 de junio de 1943 quedó constituida la Junta Pro San Miguel de Aralar, bajo la presidencia del señor Obispo don Marcelino Olaechea, por los sacerdotes Carlos Lorea, Francisco Garro, Cecilio Urrizola, el religioso capuchino, padre Ignacio de Pamplona, y los representantes civiles Tomás Domínguez de Arévalo, conde de Rodezno, Juan Echandi, Miguel Erice, Isaac Goñi, Wenceslao Goizueta, Víctor Eusa, José María Iraburu, Luis María Irurita y Miguel Ángel Astiz. Algo más tarde se incorporó a la Junta el alcalde de Huarte-Araquil.

La comisión permanente y activa de dicha junta estuvo formada por Carlos Lorea, Cecilio Urrizola, Víctor Eusa, Luis María Irurita y Miguel Ángel Astiz.

En la primera reunión que tuvieron se trató, ya en firme, sobre la reconstrucción de la hospedería según el proyecto del arquitecto Víctor Eusa.

Don Marcelino Olaechea les trasladó la idea de que no se trataba de convertir la zona del santuario únicamente en lugar de excursiones o veraneo, sino más bien en lugar de oración, de vida espiritual. Por ello, pensaba que era mejor no construir la carretera en las cercanías del edificio. Esta decisión no parece que fue acertada pues más adelante veremos cómo fue decisiva para que no se pudiera reconstruir la hospedería según los planos y proyecto de Víctor Eusa.

En el condicionado para realizar el proyecto se pedía al arquitecto que el nuevo edificio no perdiera su carácter de sencillez y austeridad. Pensaron además que sería bueno que fuera de mayor tamaño que el que había quedado arrasado por el fuego, de modo que en momentos de gran peregrinación pudieran pernoctar hasta trescientos peregrinos. Observaron las ventajas y la buena oportunidad de que tuviera una cocina idónea para el tamaño deseado, así como un buen y acogedor comedor.

Tal y como podemos apreciar, tanto en el dibujo de Víctor Eusa como en la maqueta realizada por Manuel Ayesa, según las fotografías realizadas por el conocido fotógrafo de aquel momento, Julio Cía, la reconstrucción iba a ser importante, de gran presencia, lo cual nos permite concebir hasta qué punto se estaba desarrollando un sentido de la llamada y atractivo espiritual que había tomado el santuario a lo largo de los años anteriores. Parece que la hospedería ahora incendiada, había quedado escasa de capacidad de alojamiento, dado el número creciente de peregrinos que subían a San Miguel en busca de la belleza y de la paz, que tanto el santaurio como la naturaleza del lugar proporcionaban. No podemos olvidar que se trataba de época de guerra, muy convulsa.

Como base para desarrollar el proyecto se decidió tornar la reflexión hacia la construcción de una carretera que llegara al santuario, proporcionando más comodidad a los visitantes, tema para el que en este año 1943 el diario *El Pensamiento Navarro* hizo una encuesta periodística, aunque ahora ya sabemos que las obras no se llegaron a poner en marcha.

Así, nos encontramos con que a lo largo de ese año la idea de la reconstrucción siguió adelante.

En el Archivo Diocesano de Pamplona hay constancia de una carta fechada el 14 de julio de 1943 remitida por el Sindicato de Iniciativas y Turismo de Navarra al Obispo Olaechea, en la que le notificaba la necesidad de comunicar, por parte del obispado a dicho departamento, las obras que estaban realizando para la rehabilitación y apertura de la futura hospedería, con el fin de obtener la licencia para inaugurarla una vez que estuviera terminada.

Sin embargo, la situación económica no dejaba lugar a dudas. La posibilidad de una reedificación

Archivo Diocesano de Pamplona. Gobierno de la Diócesis, Aralar-Aramendía, caja propia, folleto *¡Por San Miguel de Aralar!*, dibujo del proyecto realizado por Víctor Eusa, fotografía. Maqueta del proyecto realizada por Manuel Ayesa, fotografías realizadas por Julio Cía.

Archivo Diocesano de Pamplona. Gobierno de la Diócesis, Aralar, caja propia, núms. 2, 11-12

Archivo Diocesano de Pamplona. Archivos parroquiales, Huarte-Araquil, parroquia de San Juan Bautista, libros de cuentas de la reedificación de la hospedería de San Miguel de Aralar (1942-1947), c. 1903, núms. 2-4.

Boletín Oficial Diocesano, años 1942, 1943 y 1945.

manteniendo las cualidades deseadas se puso muy cuesta arriba.

Era muy difícil hacer un presupuesto exacto, pero se calculó que teniendo sobre todo en cuenta la dificultad del transporte del material necesario –pues no se estaba construyendo la carretera, elemento absolutamente necesario–, el total aproximado ascendería a un millón y medio de pesetas e incluso podría sobrepasar esta cantidad.

Es por ello que el obispo explicaba que contaba con la generosidad de los fieles para obtener donativos, pues sin su colaboración sería muy difícil implementar la ambiciosa obra.

De este modo, quedó abierta una suscripción con la cantidad inicial de cien mil pesetas ofrecida por la propia Diócesis.

A raíz del incendio, La Sociedad Aseguradora La Catalana había pagado casi docientas cincuenta y cinco mil pesetas.

Se decidió que la colecta de la visita del Ángel a todos los pueblos y parroquias de Navarra, también aquellos que formaban parte de las diócesis de Calahorra-La Calzada, Zaragoza, y Tarazona, sería destinada a la ejecución del proyecto de Eusa. Además se unió el obispo de Vitoria para poder aportar donativos de aquella diócesis.

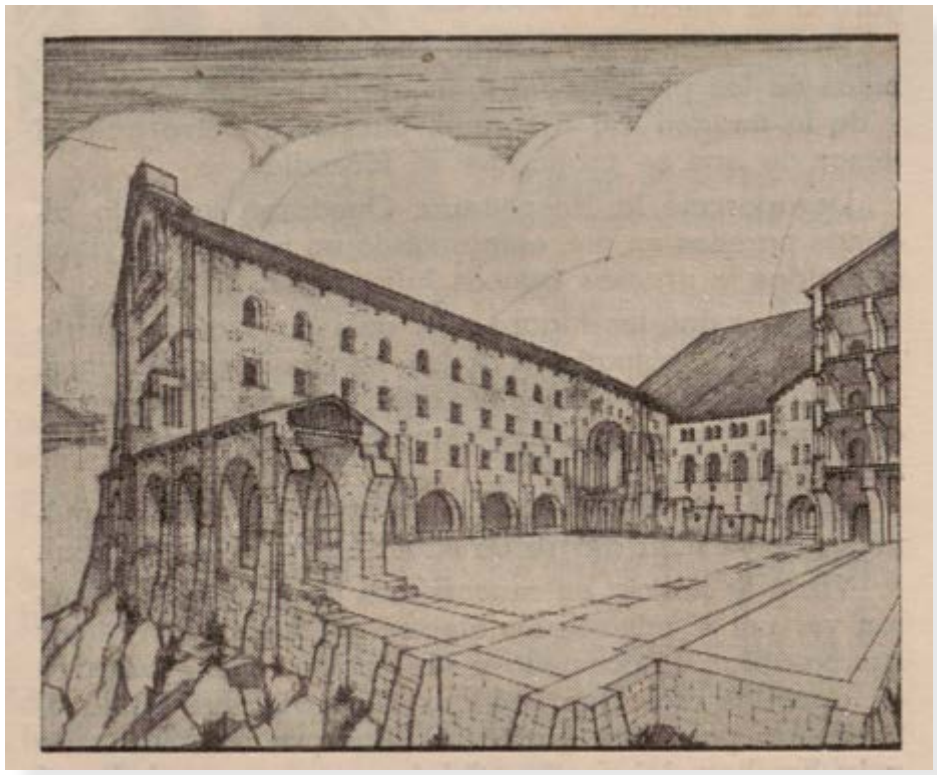
La Junta, por su parte, trabajó en la redacción de un folleto para propaganda, cuya portada fue realizada por Rodríguez Ginés, del que se imprimieron cincuenta mil ejemplares, pensando en animar e incentivar así las donaciones, que finalmente no fueron cuantiosas (hasta el mes de mayo de 1943, no se había llegado a las cuatro mil pesetas).

No obstante, alrededor de dos años después, el día 10 de abril de 1945, el obispo don Marcelino Olaechea, escribió nuevamente al clero y fieles, para comunicar, que la hospedería seguía en estado de ruina, tal y como quedó tras el incendio, pues por un lado los donativos no habían cubierto las expectativas de la suma que era necesaria, y por otro lado los trabajos que habían ido haciendo no habían sido eficaces, ni positivos. Por ello declaró que el domingo 10 de mayo, dos días después de la fiesta de la Aparición de San Miguel, habría una colecta especial, que tampoco resolvió la necesidad existente de dinero.

Se conservan los libros de cuentas detalladas referentes a las obras, no sólo los donativos recibidos, sino todos los gastos, pagos de jornales, transporte de material tanto en tren como por bueyes, etc. El déficit en el año 1942, era de siete mil ochocientas pesetas, cantidad que un año después, con el comienzo de las obras (compra de madera, de maquinaria, cemento, etc.) había aumentado hasta veintiún mil doscientas pesetas. Esto muestra la dificultad económica que chocaba con la idea de poder contar, al menos por el momento, con una nueva hospedería.

A partir del mes de mayo de 1945, se consideró el comienzo de una segunda época en la rehabilitación del edificio.

Durante la primera época se habían derribado ya las dos cuartas partes del edificio siniestrado, se había desescombrado de la obra y se había apercibido ya que la construcción de la nueva hospedería se hacía en muy malas condiciones.



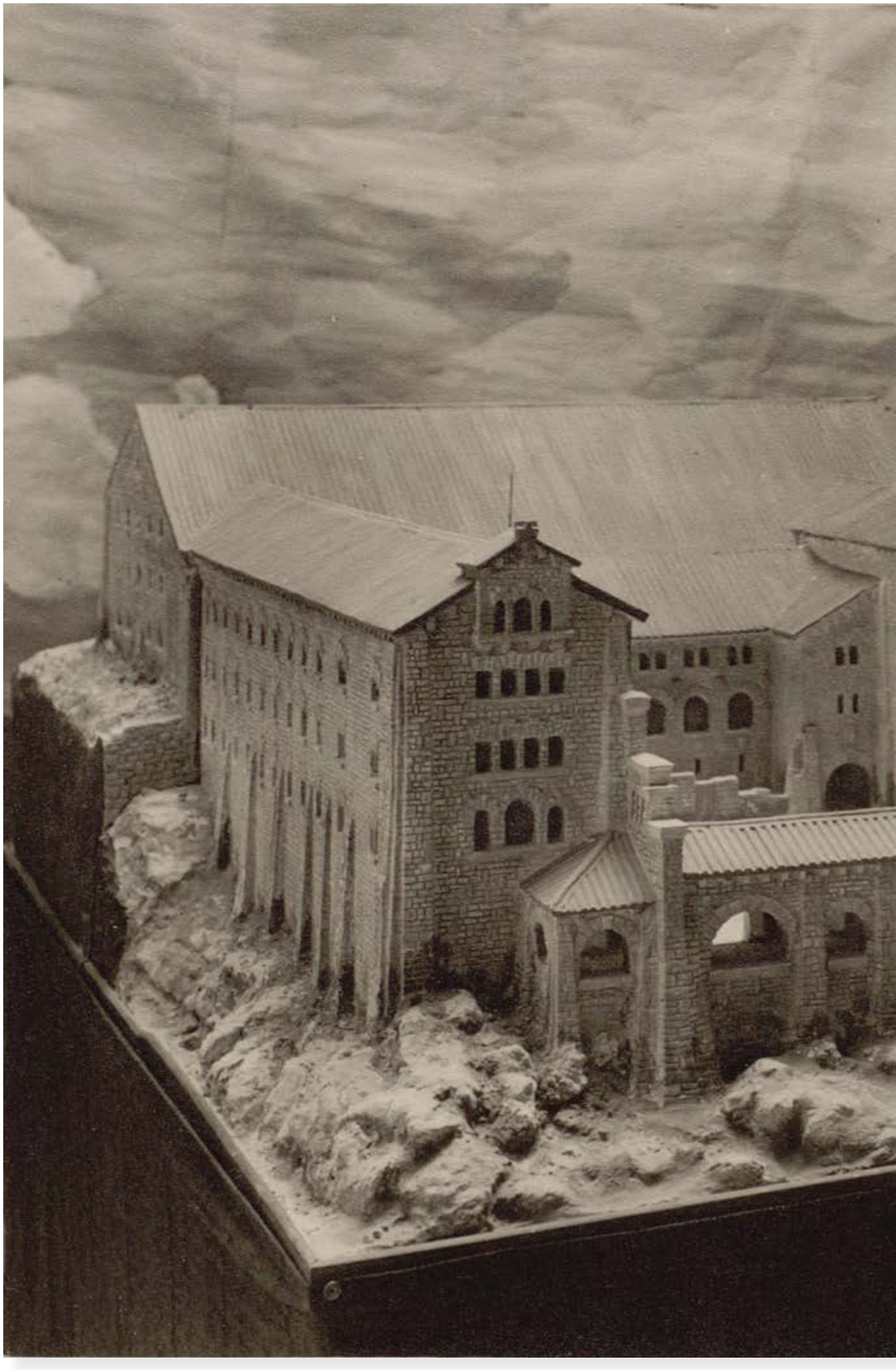
DIBUJO DEL PROYECTO PARA LA HOSPEDERÍA DE ARALAR.
Víctor Eusa, 1943. Archivo Diocesano de Pamplona.

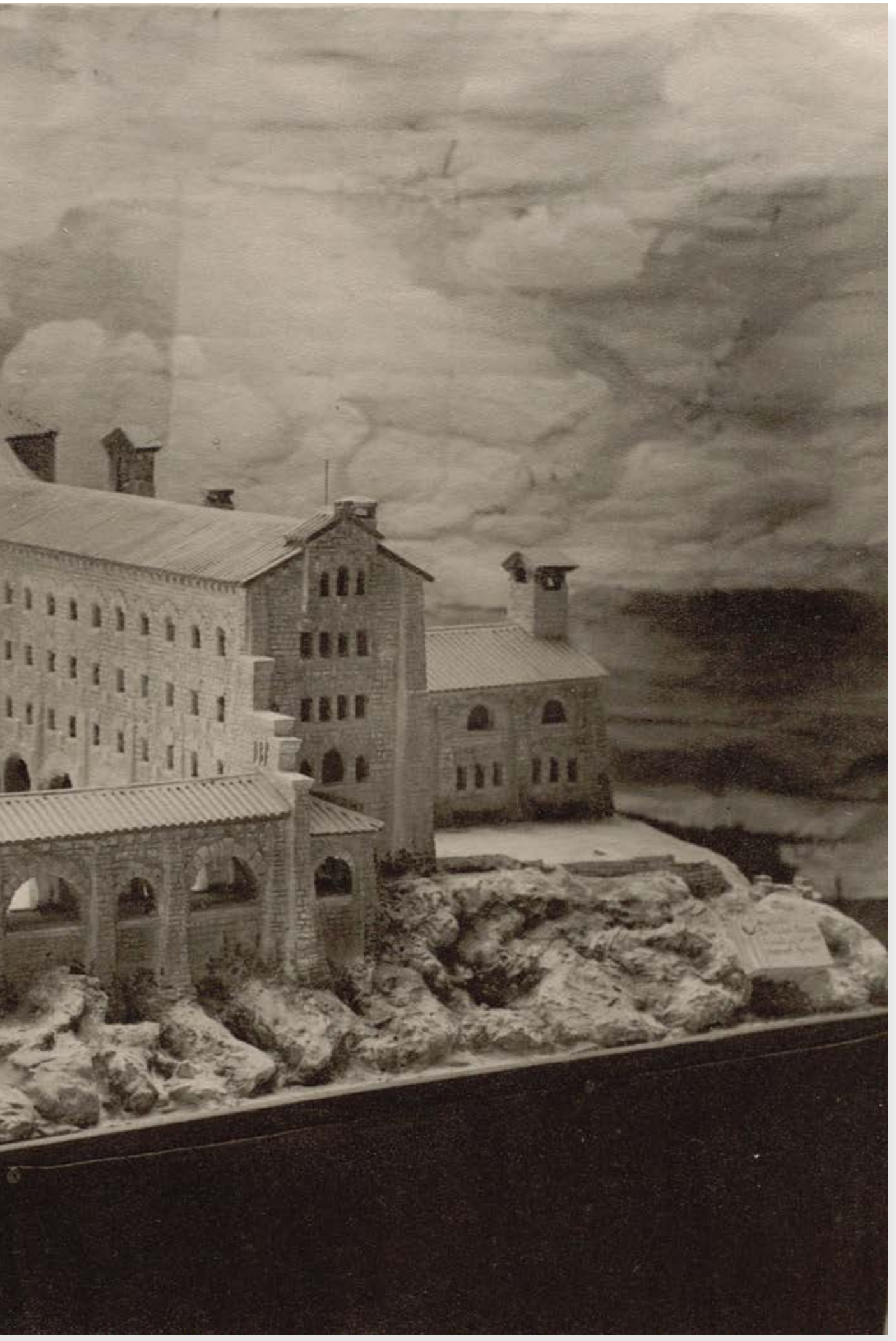
El Archivo Diocesano de Pamplona conserva entre la documentación dedicada a San Miguel de Aralar, un escrito de Francisco Garro del 8 de enero de 1951, en el que dejó muy bien explicado que para la puesta en marcha del proyecto de Víctor Eusa, teniendo en cuenta la humedad y la variedad de temperaturas, muy oscilantes en la zona del Monte Aralar, se había presentado una buena ocasión de comprar madera curada o cortada hacía cuatro años, la cual bajo la dirección del propio arquitecto se cortó en piezas según las medidas señaladas en el plano para las puertas de las habitaciones y los huecos al exterior, que irían con doble marquerío.

Desgraciadamente, pasando los días se dieron cuenta de que seguía siendo muy difícil llevar a cabo el proyecto, debido por un lado a sus dimensiones, pues había resultado demasiado ambicioso el querer albergar trescientas personas. Por otro lado se vio que la decisión tomada de construir la carretera lejos del santuario y sus dependencias, había sido un error, pues el transporte de los materiales necesarios se había mostrado imposible.

Sin embargo, el sacerdote Garro dice en su escrito que hay que volver sobre el plan de construir una hospedería, es necesaria, y podría ser del tamaño de una tercera parte del proyecto presentado. Las piezas de madera habían quedado muy bien almacenadas en la catedral de Pamplona y estaban en perfecto estado. Seguían pudiendo utilizarse. Había que hacer un nuevo proyecto.

[Teresa Alzugaray Los Arcos]





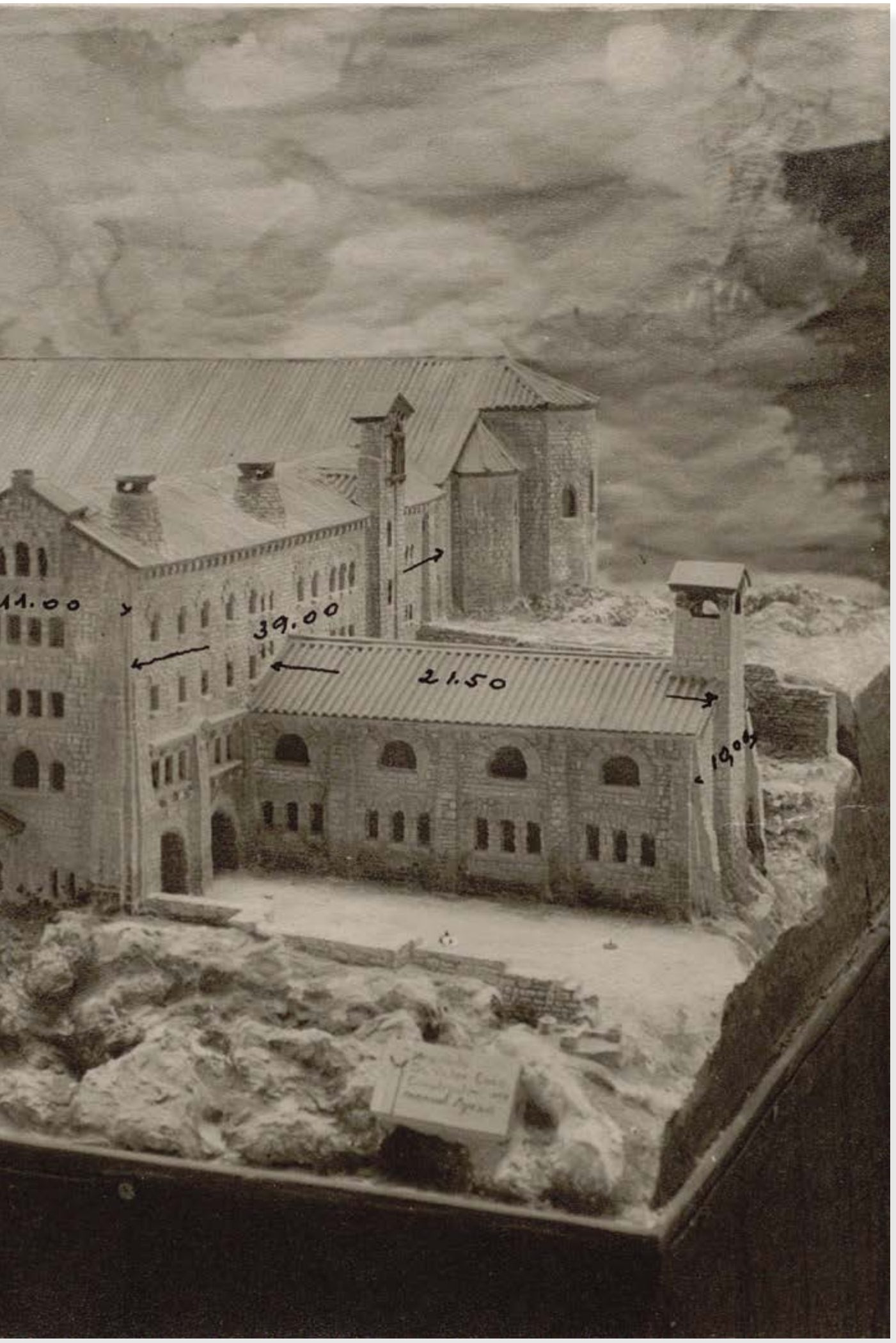
MAQUETA DEL PROYECTO DE HOSPEDERÍA DE ARALAR.
Vista 1. Víctor Eusa, 1943. Archivo Diocesano de Pamplona.





MAQUETA DEL PROYECTO DE HOSPEDERÍA DE ARALAR.
Vista 2. Víctor Eusa, 1943. Archivo Diocesano de Pamplona.


16.00
29.00



MAQUETA DEL PROYECTO DE HOSPEDERÍA DE ARALAR.
Vista 3. Víctor Eusa, 1943. Archivo Diocesano de Pamplona.

AMPLIACIÓN Y REFORMA DE LA CASA CONSISTORIAL DE PAMPLONA. EUGENIO ARRAIZA, 1945-1949

Desde la década de 1930, la reforma y ampliación de la Casa Consistorial de Pamplona se convirtió en un tema recurrente para las sucesivas corporaciones municipales, preocupadas por la insuficiencia del edificio del siglo XVIII para atender las necesidades representativas y administrativas de la ciudad. El debate vino marcado por la convocatoria de concursos de proyectos y la presentación de propuestas que sobrepasaron lo estrictamente arquitectónico para profundizar en la reorganización del planeamiento urbano del entorno con el objetivo de mejorar sus comunicaciones y dotar de mayor amplitud a sus calles, cuya estrechez dificultaba el tránsito de peatones y vehículos. Y abarcó desde la ampliación del edificio existente, aprovechando los inmuebles colindantes, hasta su traslado a otro emplazamiento diferente al que ocupaba. Surgen así las propuestas de Víctor Eusa, Francisco Garraus, Luis Cabrera, Eduardo Escudero y Antonio Cámara, hasta llegar al proyecto definitivo firmado en 1951 por los hermanos José María y Francisco Javier Yárnoz Orcoyen, que planteaba la demolición del edificio barroco (respetando únicamente su fachada) y la construcción de uno nuevo con ampliación hacia la plaza de Santo Domingo. En este contexto se enmarcan los proyectos presentados en 1945 y 1949 por el arquitecto y concejal pamplonés Eugenio Arraiza Vilella.

El primero de ellos venía firmado el 15 de junio de 1945. En el mismo, Arraiza defendía la ampliación del inmueble existente en su emplazamiento histórico, invocando para ello razones patrimoniales, identitarias y funcionales. Consideraba que la casa consistorial, erigida en el lugar designado por el Privilegio de la Unión, representaba un vínculo esencial con la identidad histórica de Pamplona y que su traslado supondría una ruptura con dicha tradición. Además, veía una oportunidad para revitalizar la zona e integrar el edificio en su entorno, creando un conjunto armónico que sirviera como espacio administrativo y como plaza pública representativa.

Arraiza daba comienzo a su propuesta con una reflexión histórica sobre la evolución tipológica y urbana de las casas consistoriales en España, destacando ejemplos como los ayuntamientos de Madrid, Salamanca, San Sebastián y Vitoria en los que el edificio municipal se integraba en el espacio urbano, planteamiento que inspiraba su visión para Pamplona: una plaza cerrada con el ayuntamiento como pieza central, rodeada por edificios anexos destinados a oficinas y servicios y articulada por soportales y balcones que rememorasen la tradición arquitectónica española. La plaza se configuraba como un «salón público» destinado a acoger acontecimientos de relevancia social y cultural de la ciudad.

En términos técnicos, el proyecto de Arraiza contemplaba la adquisición y expropiación de las casas adyacentes para ampliar el edificio y cerrar la plaza. Su diseño planteaba un esquema de tres cuerpos arquitectónicos con una separación de funciones que garantizaba la eficacia del espacio: el edificio principal albergaría las estancias nobles como el salón de sesiones, las salas de recepciones y el despacho de alcaldía, y los dos edificios contiguos, además de cerrar espacialmente la plaza, quedaban destinados a las oficinas técnicas y servicios administrativos. Estos tres elementos se conectaban por pasos elevados que facilitaban la circulación interna sin interferir con la funcionalidad de la plaza como espacio abierto. Las fachadas de los nuevos edificios respetaban el lenguaje barroco de la fachada del ayuntamiento existente, manteniendo la unidad del conjunto.

Especial protagonismo adquiría la denominada Torre del Reloj, a la que quedaba reservada el mayor ornato y riqueza decorativa, levantada en el tránsito entre las calles Mercaderes y San Saturnino, con su espacioso arco rebajado que ponía en comunicación la plaza Consistorial con esta última. Se trataba de un elemento vinculado desde siempre a la arquitectura concejil, la torre o campanil para alojar las campanas o carillón, así como el reloj municipal, que culminaba en un chapitel bulboso decorado con pirámides, placas recortadas y otros motivos ornamentales, que se elevaba por encima del resto de las construcciones y añadía un aire centroeuropeo al conjunto. La torre no solo destacaba como un hito visual, sino que también simbolizaba la autoridad y centralidad del ayuntamiento en la vida de la ciudad.

Arraiza abordó igualmente aspectos urbanísticos, siendo una de sus innovaciones más llamativas la propuesta de un pasaje comercial que conectara las plazas Consistorial y del Castillo a través de una galería cubierta que protegería tanto de la lluvia como de las altas temperaturas, aprovechando la belena entre los cafés Kutz e Iruña; en él podrían instalarse establecimientos de un comercio selecto, siguiendo el ejemplo de las galerías y pasajes parisinos. Aunque este elemento fue bien recibido por

Archivo Municipal de Pamplona. Sección Central. Reforma interior y Casa Consistorial, leg. 17 (1941-1961), expte. núm. 1. Estudios para instalación de nuevas oficinas municipales y reforma de la Casa Consistorial. Proyecto de Eugenio Arraiza (memoria y planos), 15 de junio de 1945; Archivo Municipal de Pamplona. Sección Planos. Proyecto de reforma y ampliación del Ayuntamiento. Eugenio Arraiza. Año 1949.

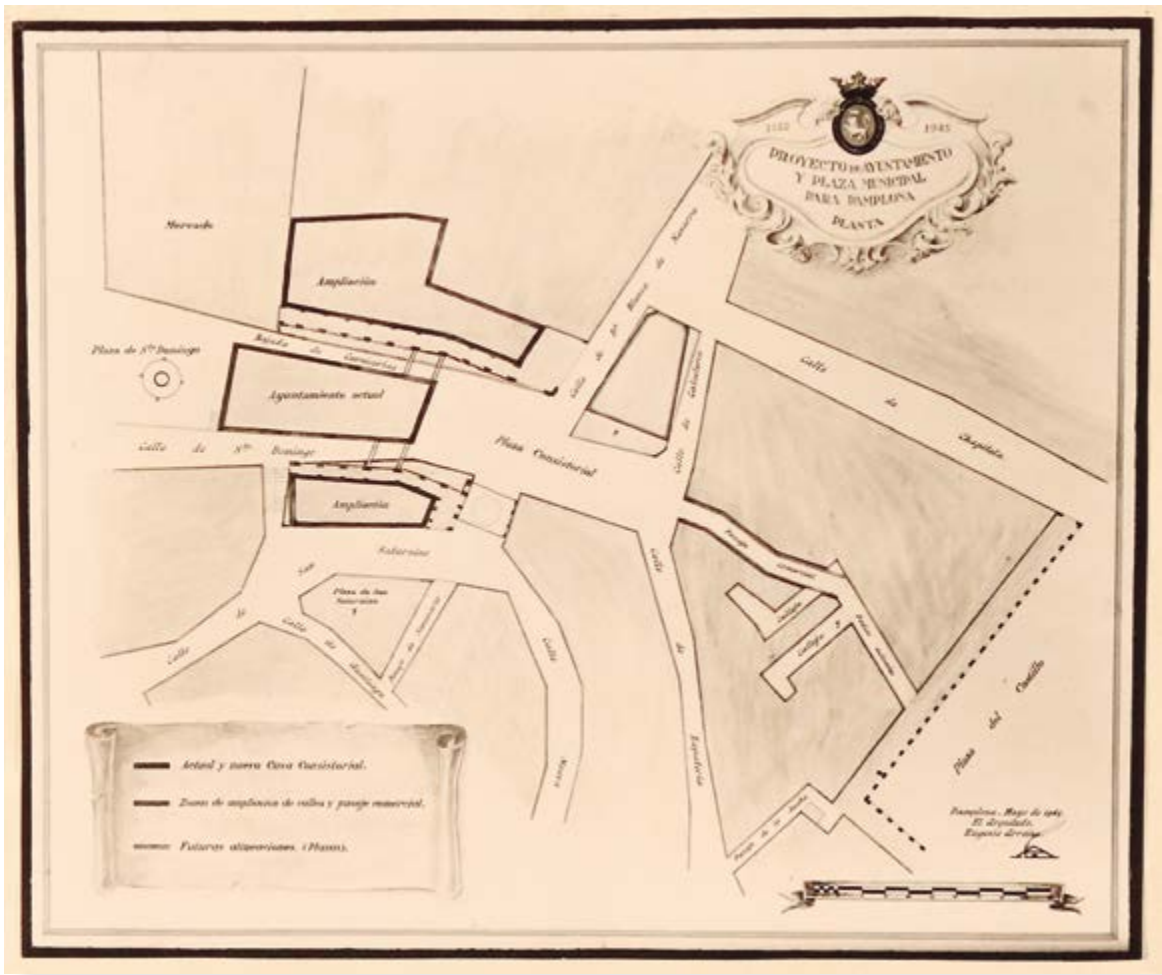
Azanza López, J. J., «Proyectos, ideas e imágenes para la nueva Casa Consistorial de Pamplona entre 1939 y 1953 (en el 250 aniversario de su fachada barroca)», *Príncipe de Viana*, núm. 250 (2010), pp. 305-348.

Martinena Ruiz, J. J., *Historias del viejo Pamplona*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2001.

Ordeig Corsini, J. M., *Diseño y normativa en la ordenación urbana de Pamplona (1770-1960)*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1992.



PROYECTO DE NUEVO AYUNTAMIENTO Y PLAZA MUNICIPAL PARA PAMPLONA. PERSPECTIVA DE LA PLAZA CONSISTORIAL.
Eugenio Arraiza, 1945. Archivo Municipal de Pamplona.



PROYECTO DE NUEVO AYUNTAMIENTO Y PLAZA MUNICIPAL PARA PAMPLONA. PLANTA DE LA REFORMA INTERIOR DE LA CIUDAD.
Eugenio Arraiza, 1945. Archivo Municipal de Pamplona.

su carácter innovador y contaba ya en Pamplona con precedentes en los Pasajes de Seminario y Machiñena (Pasadizo de la Jacoba), ambos diseñados por Julián Arteaga, por cuestiones de ajuste presupuestario se consideró secundario y quedó relegado en la planificación para un momento posterior.

El proyecto de Arraiza contó con la aprobación unánime de la Comisión Especial reunida el 20 de junio de 1945, en atención a su belleza y singularidad urbanística y a las soluciones aportadas en materia vial. Pese a que el pleno de la corporación municipal celebrado el 2 de julio acordó su puesta en marcha, problemas derivados del elevado coste de la expropiación de los inmuebles necesarios para la ampliación provocaron retrasos, lo que finalmente llevó a su desestimación en favor de propuestas más viables económicamente, como la del arquitecto municipal Francisco Garraus presentada el 20 de junio de 1947.

La convocatoria de un nuevo concurso de proyectos en 1948 y las dificultades de ejecución del proyecto ganador de los hermanos Yárnoz Orcoyen por razones presupuestarias, dieron la oportunidad a Eugenio Arraiza de recuperar su proyecto de 1945 y desarrollarlo más por extenso en 1949 en su *Proyecto de Reforma y Ampliación del Ayuntamiento*, en el que ilustra plantas y alzados con temas estrechamente ligados a la ciudad que contribuían a personalizar la propuesta: un macero, un par de dantzaris municipales y un zaldiko, los retratos de Sarasate y Gayarre y la procesión de San Fermín con la imagen del santo portado en andas y un txistulari abriendo la comitiva.

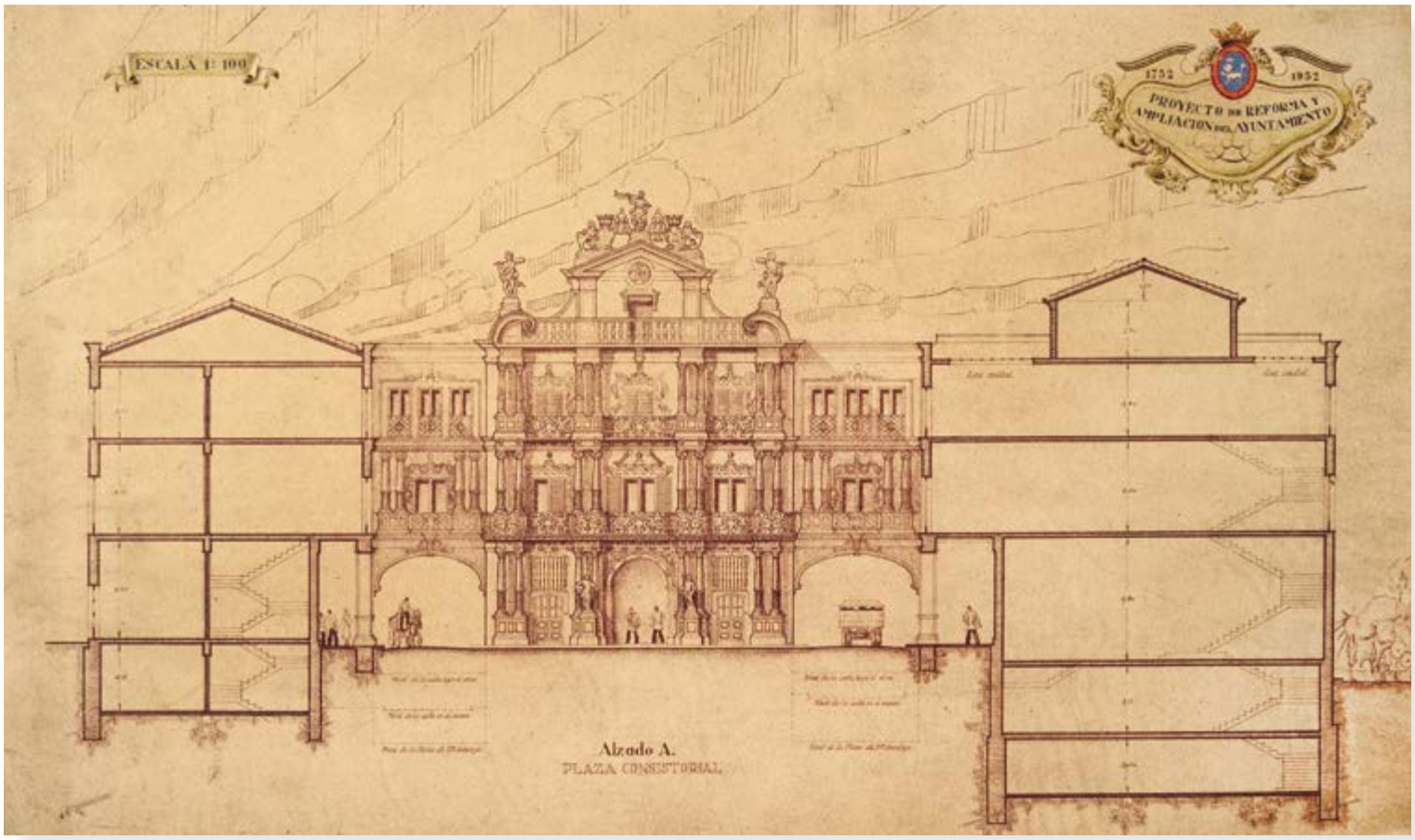
En su nueva versión del proyecto, Arraiza reúne un rico material gráfico que comprende planos de conjunto y generales, las sucesivas plantas que se desarrollarían en altura con su correspondiente distribución de dependencias, y seis alzados a escala 1:100 de indudable interés. Los dos primeros alzados mostraban las fachadas del consistorio asomadas a las plazas Consistorial y de Santo Domingo respectivamente. La primera (Alzado A) respetaba el frontis barroco existente, al que se adosaban dos cuerpos de unión con los edificios colindantes, en cuya parte inferior se practicaban sendos arcos que permitían la comunicación con la calle Santo Domingo y Bajada de Carnicerías, en tanto que los dos cuerpos superiores mantenían la unidad formal con la fachada principal. La fachada posterior hacia la plaza de Santo Domingo (Alzado B) desplegaba en altura un nivel inferior porticado, tres cuerpos y ático, y repetía un esquema muy cercano a la principal patente en detalles como la portada de medio punto de ingreso, la apertura de balcones con su rejería, el remate abalaustrado y flanqueado por volutas del ático y la presencia de estatuaria con dos figuras en correspondencia con los Hércules.

Los dos alzados siguientes mostraban las fachadas laterales que daban a las calles Carnicerías (Alzado C) y Santo Domingo (Alzado D), dos lienzos de despliegue longitudinal que no actuaban como meros elementos de cierre, sino que desempeñaban un papel más activo con la presencia de balcones, ventanas y motivos ornamentales; en la fachada orientada a Carnicerías se abría además una puerta que permitía la entrada pública a las sesiones. El quinto alzado (Alzado E) se correspondía con la fachada del edificio de oficinas municipales que asomaba a la calle Carnicerías, independiente de la casa consistorial y destinado a los servicios técnicos y administrativos, cuya portada de ingreso repetía en su configuración la de la casa consistorial, con su arco de medio punto flanqueado por columnas pareadas de orden dórico. Y en el sexto y último alzado (Alzado F), correspondiente a la fachada del cuerpo de oficinas asomado a la plaza Consistorial, Arraiza recuperaba un elemento singular que ya había hecho acto de presencia en su proyecto de 1945 como era la Torre del Reloj, con su arco rebajado que comunicaba la plaza con la calle de San Saturnino, su espadaña para el reloj entre aletones y frontón triangular, y su coronamiento en forma de chapitel con cupulín bulboso.

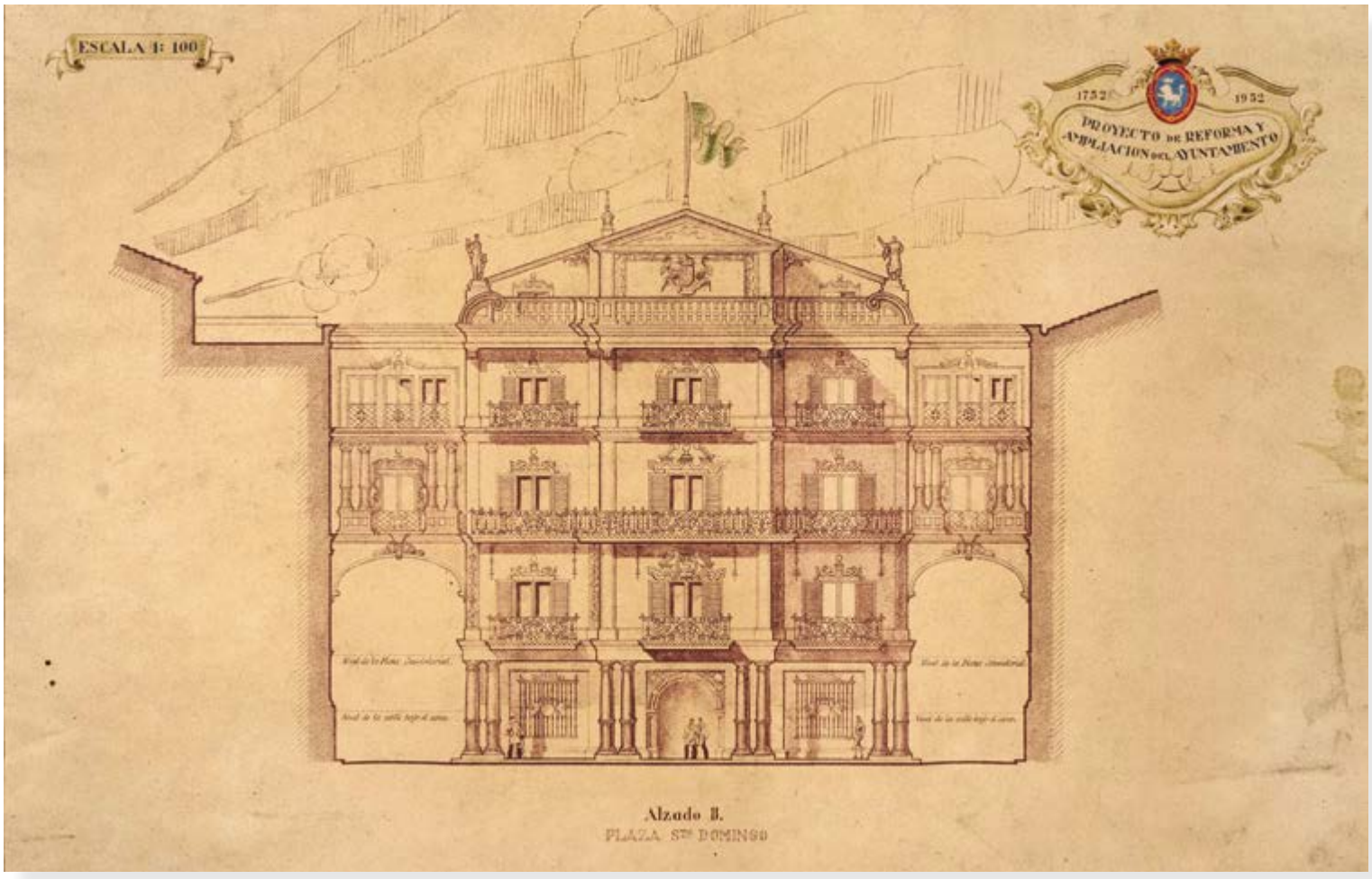
Este nuevo proyecto de Eugenio Arraiza tampoco pasó del papel, por cuanto tras un período de reflexión y debate de las diferentes propuestas acerca de la reforma de la casa consistorial o su traslado a otro emplazamiento, la comisión especial creada al efecto acordó por unanimidad el 7 de marzo de 1951 derribar la actual casa consistorial –a excepción de su fachada principal– y ampliar el edificio hacia la plaza de Santo Domingo. Así lo aprobó el pleno de la corporación municipal celebrado el 10 de marzo, encomendando la redacción y dirección del proyecto a los hermanos Yárnoz Orcoyen, que habían resultado ganadores del concurso convocado en 1948.

Aunque el proyecto de Eugenio Arraiza para la Casa Consistorial de Pamplona en su doble versión de 1945 y 1949 no se ejecutó, se convierte en un excepcional testimonio de su capacidad para combinar sensibilidad histórica, visión urbanística y funcionalidad arquitectónica.

[José Javier Azanza López]



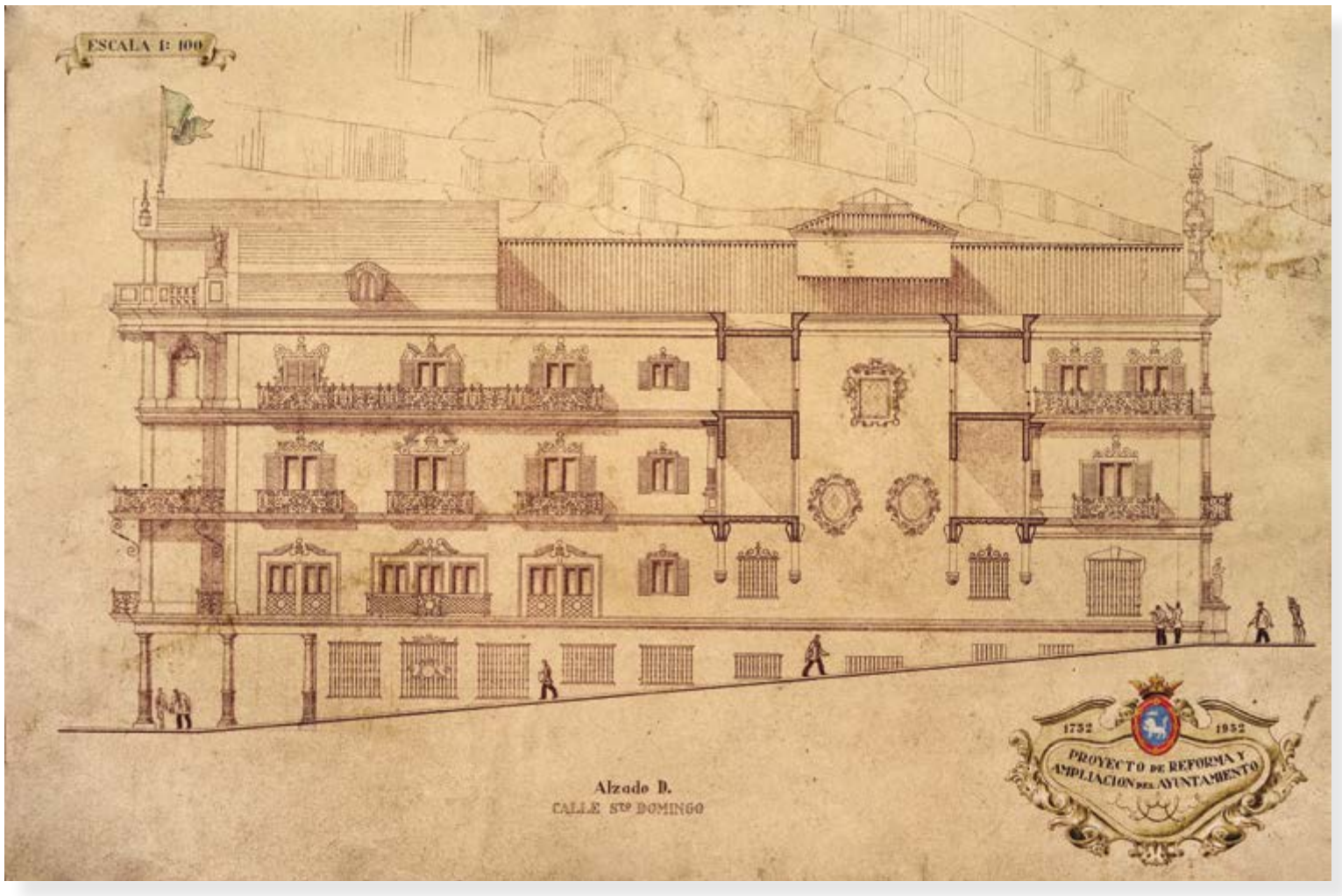
PROYECTO DE REFORMA Y AMPLIACIÓN DEL AYUNTAMIENTO DE PAMPLONA. ALZADO A. FACHADA A LA PLAZA CONSISTORIAL.
Eugenio Arraiza, 1949. Archivo Municipal de Pamplona. Foto J. L. Larrión.



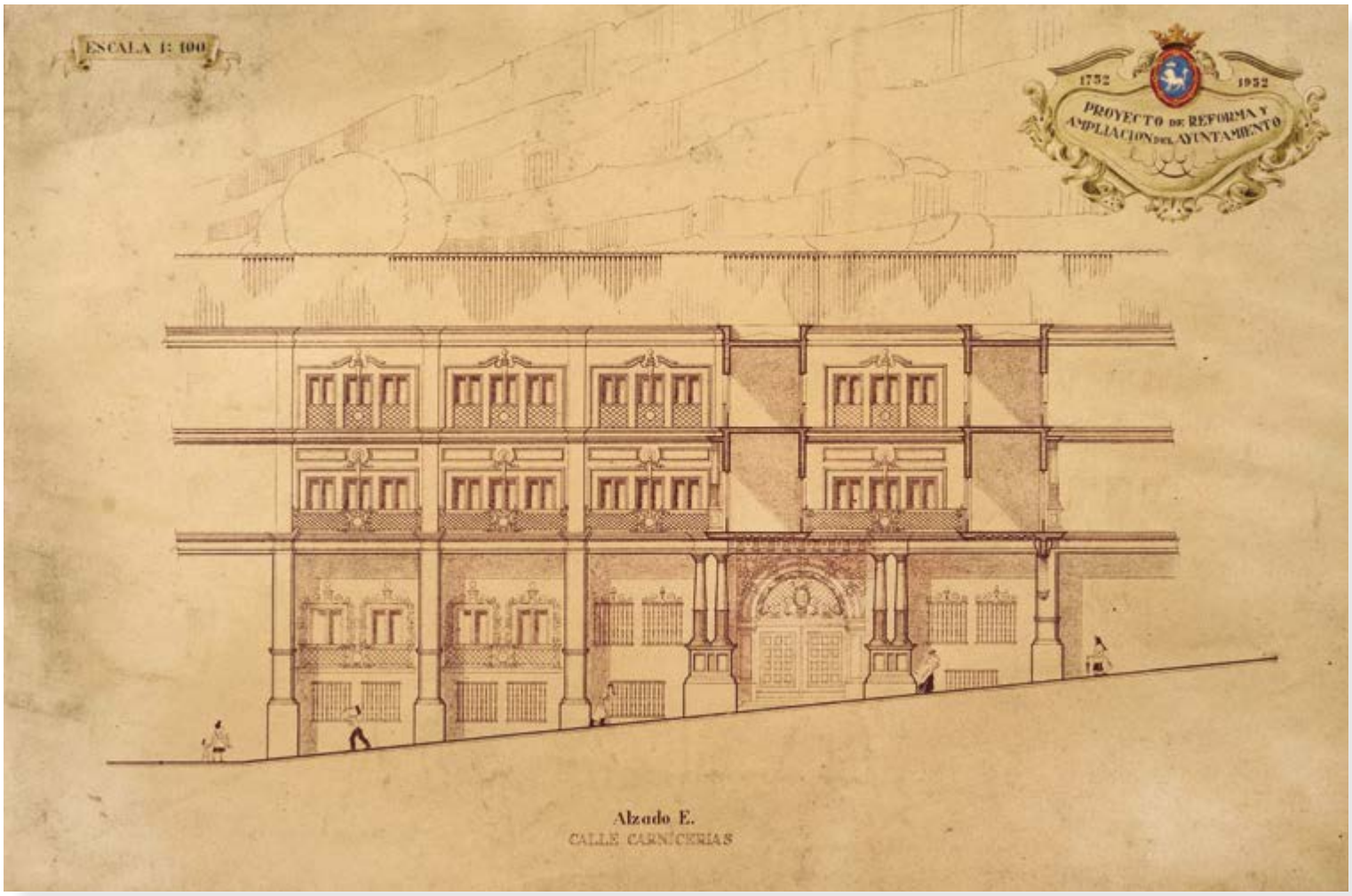
PROYECTO DE REFORMA Y AMPLIACIÓN DEL AYUNTAMIENTO DE PAMPLONA. ALZADO B. FACHADA A LA PLAZA DE SANTO DOMINGO.
Eugenio Arraiza, 1949. Archivo Municipal de Pamplona. Foto J. L. Larrión.



PROYECTO DE REFORMA Y AMPLIACIÓN DEL AYUNTAMIENTO DE PAMPLONA. ALZADO C. FACHADA A LA CALLE CARNICERÍAS.
Eugenio Arraiza, 1949. Archivo Municipal de Pamplona. Foto J. L. Larrión.



PROYECTO DE REFORMA Y AMPLIACIÓN DEL AYUNTAMIENTO DE PAMPLONA. ALZADO D. FACHADA A LA CALLE SANTO DOMINGO.
Eugenio Arraiza, 1949. Archivo Municipal de Pamplona. Foto J. L. Larrión.



PROYECTO DE REFORMA Y AMPLIACIÓN DEL AYUNTAMIENTO DE PAMPLONA. ALZADO E. FACHADA DEL EDIFICIO DE OFICINAS EN LA CALLE CARNICERÍAS.
Eugenio Arraiza, 1949. Archivo Municipal de Pamplona. Foto J. L. Larrión.



PROYECTO DE REFORMA Y AMPLIACIÓN DEL AYUNTAMIENTO DE PAMPLONA. ALZADO F. FACHADA DEL CUERPO DE OFICINAS ASOMADO A LA PLAZA CONSISTORIAL.
Eugenio Arraiza, 1949. Archivo Municipal de Pamplona. Foto J. L. Larrión.

OFICINAS MUNICIPALES PARA EL AYUNTAMIENTO DE PAMPLONA. JOSÉ MARÍA Y FRANCISCO JAVIER YÁRNOZ ORCOYEN, 1948

En el marco de los intentos de ampliación y reforma de la casa consistorial impulsados por el Ayuntamiento de Pamplona desde la década de 1930, el pleno municipal celebrado el 28 de febrero de 1948 acordaba anunciar un concurso entre arquitectos conforme al condicionado facilitado por la comisión especial creada al efecto. Las *Bases para el concurso de reforma de la Casa Consistorial y nuevas oficinas municipales de Pamplona* tienen fecha de 21 de febrero de 1948. Tras la introducción de ciertas modificaciones (como la ampliación del plazo de entrega de proyectos del 30 de octubre al 31 de diciembre), su aprobación por la Dirección General de Arquitectura el 7 de abril y el visto bueno definitivo de la corporación municipal el 12 de mayo, fueron publicadas en junio de 1948 con las firmas del alcalde accidental, Joaquín Ilundáin, y del secretario Ignacio Sanz González.

Las bases constaban de 24 apartados, el primero de los cuales aludía a la construcción de un nuevo edificio independiente de la casa consistorial destinado a oficinas municipales. Abundaba en ello el segundo apartado al establecer una clara separación de funciones, de manera que el actual consistorio quedaría reservado a las dependencias de representación municipal, en tanto que los servicios técnicos y administrativos se trasladarían al nuevo edificio emplazado al otro lado de la calle Carnicerías. A este respecto, se adjuntaba un *Índice-Programa de Dependencias en la Casa Consistorial y nuevo edificio para oficinas municipales*, que recogía de forma precisa los espacios que debía albergar cada uno de ellos. En el caso del nuevo edificio de oficinas eran: Registro General de Entrada; Contaduría; Depositaría; Hacienda; secciones de Gobierno, Fomento, Estadística y Quintas; Higiene y Beneficencia; despachos para las secciones de la Dirección de Obras, Arquitectura e Ingeniería; despachos para distintos cargos, como los jefes de Policía Urbana y Policía Rural; local para la Policía Municipal; Archivo Municipal, con sala de estudio e investigación con mesas apropiadas y despachos para el archivero y personal, así como sótanos debidamente acondicionados en materia de seguridad e impermeabilidad para la colocación de estanterías para documentos y expedientes; almacenes de ropa, banderas y muebles; locales para futuras ampliaciones; y vivienda para el conserje de la casa consistorial.

El solar destinado al nuevo edificio administrativo se situaba entre la Bajada de Carnicerías, el Mercado de Abastos y la calle de la Mañueta, tal y como podía apreciarse en el plano que acompañaba a las bases. Se levantaría sobre una superficie de 795 metros cuadrados (frente a los 720 metros cuadrados de la casa consistorial, lo cual habla de la envergadura del proyecto) y dispondría de cuatro plantas en altura, en correspondencia con el actual consistorio, con una altura máxima del edificio de 18 metros. Podría contar con cuatro fachadas, asomándose una de ellas hacia la plaza del Mercado. El acceso a la plaza desde la Mañueta se efectuaría por medio de un tramo de escaleras que salvaba el desnivel existente, y la comunicación con la casa consistorial tendría lugar a través de un paso elevado con libertad de emplazamiento y dimensión, al considerarse una unidad a efectos de servicios y relaciones entre las dependencias y la corporación.

Finalmente, las bases estipulaban que el presupuesto máximo para las obras de reforma de la casa consistorial y la construcción del nuevo edificio de oficinas municipales no podría exceder los catorce millones de pesetas por ambos conceptos, de los cuales algo más de seis millones estaban destinados a las nuevas dependencias administrativas.

Cuatro fueron los proyectos presentados a la finalización del plazo el 31 de diciembre de 1948, correspondientes a los arquitectos Luis Cabrera Sánchez, Eduardo Escudero Morcillo, Antonio Cámara Niño y los hermanos José María y Francisco Javier Yárnoz Orcoyen. El Jurado Calificador, reunido el 17 de enero de 1949 en la casa consistorial e integrado por el alcalde accidental Joaquín Ilundáin, el concejal Antonio María Istúriz y los arquitectos Francisco Garraus, Enrique Huidobro Pardo y Luis Felipe de Gaztelu, examinó los proyectos y emitió su dictamen el 22 de enero, otorgando el primer premio al proyecto de los hermanos Yárnoz Orcoyen, así como sendos accésits a los proyectos de Cámara y Escudero.

El Jurado valoraba muy positivamente del proyecto ganador de los hermanos Yárnoz el carácter diáfano de las plantas, su facilidad de accesos y comodidad de circulaciones, con una clara separación entre la parte representativa y la destinada a oficinas municipales, la resolución de la comunicación exterior entre ambos edificios y la sencillez y dignidad de sus fachadas, si bien estimaba que podían haberle dado mayor entidad al cuerpo central de la fachada orientada a la plaza del Mercado. En el edificio del consistorio resaltaba la buena disposición de la escalera

Archivo Municipal de Pamplona. Sección Central. Reforma interior y Casa Consistorial, leg. 17 (1941-1961), expte. núms. 3 y 4. Reforma interior y Casa Consistorial. Años 1948 y 1949; Archivo Municipal de Pamplona. Sección Casa Consistorial. Reformas 1948-1956, leg. 5, expte. núm. 1. Proyecto de reforma y ampliación de la Casa Consistorial de los arquitectos José Mª y Fco. Javier Yárnoz Orcoyen. Año 1951.

Azanza López, J. J., «Proyectos, ideas e imágenes para la nueva Casa Consistorial de Pamplona entre 1939 y 1953 (en el 250 aniversario de su fachada barroca)», *Príncipe de Viana*, núm. 250 (2010), pp. 305-348.

Ordeig Corsini, J. M., *Diseño y normativa en la ordenación urbana de Pamplona (1770-1960)*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1992.



PROYECTO DE OFICINAS MUNICIPALES PARA EL AYUNTAMIENTO DE PAMPLONA.
Vista general, por José María y Francisco Javier Yárnoz Orcoyen, 1948. Archivo Municipal de Pamplona. Foto J. L. Larrión.

de honor y de las salas de sesiones y recepciones, así como la resolución de la capilla que presentaban en plano aparte, y también la propuesta de demolición de todo el edificio conservando únicamente su fachada principal y la construcción de un edificio de nueva planta adaptado a dicha fachada, cuestión que mantendrán en su proyecto definitivo de 1951. En cuanto al edificio destinado a oficinas municipales, estaba perfectamente resuelto en todas sus plantas, tanto en su funcionamiento vertical como horizontal, con una muy acertada colocación de sus escaleras que evitaba los cruces de circulaciones, como acertada resultaba también la separación de servicios de oficinas y del público, con mención especial a los despachos de los tenientes de alcalde en la segunda planta y a los estudios de Arquitectura e Ingeniería y negociados de Higiene y Beneficencia en la tercera.

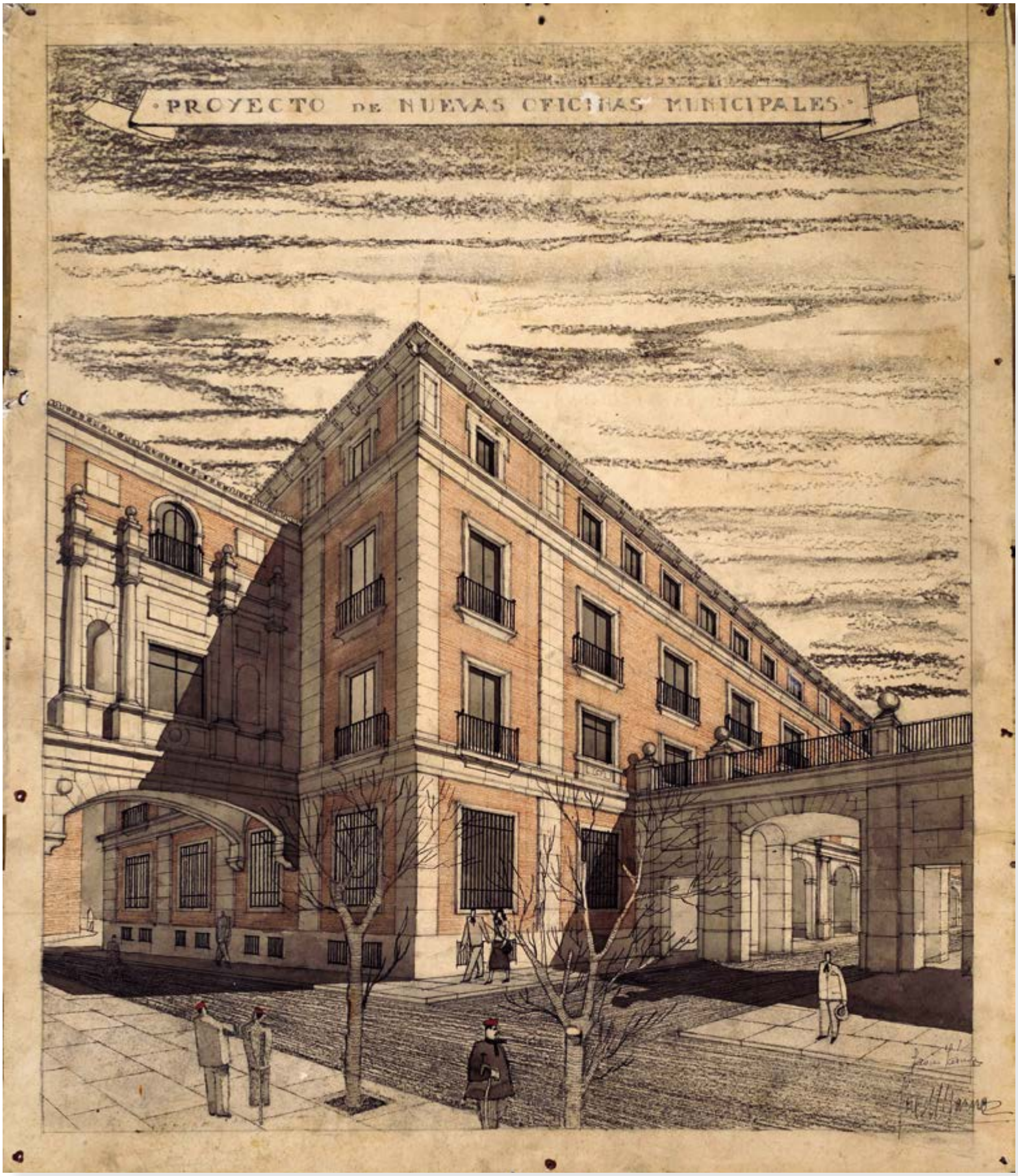
El proyecto de reforma de José María y Francisco Javier Yárnoz Orcoyen había recibido entrada en el registro general del Ayuntamiento de Pamplona el 31 de diciembre de 1948, último día hábil para la presentación de proyectos. Constaba de un conjunto de planos de plantas, fachadas y secciones tanto de la casa consistorial como de las nuevas oficinas municipales. Y se acompañaba a su vez de cuatro perspectivas y dibujos a la acuarela: una vista del edificio de oficinas municipales desde el interior de la nueva plaza, una vista de la galería de enlace entre ambos edificios, una vista de la escalinata de la calle de la Mañueta y, finalmente, una vista interior de la escalera principal de la casa consistorial. Era un conjunto de imágenes que facilitaba la visualidad del proyecto y que el propio alcalde agradecía en carta personal dirigida a los arquitectos navarros el 10 de enero de 1949 al aludir a la «*presentación verdaderamente grata*» de su propuesta.

Se han conservado tres de las cuatro acuarelas de los Yárnoz, dos del nuevo edificio de oficinas municipales (vista general y galería de enlace) y el correspondiente a la escalera principal del consistorio. Los dibujos de las oficinas municipales muestran un edificio neoherreriano de gran sobriedad arquitectónica, que evoca el estilo austero y desornamentado de la arquitectura de la posguerra. Su fachada de despliegue longitudinal abierta a la plaza porticada desarrolla cuatro alturas, la inferior resuelta a modo de galería con columnas adosadas en el tramo central, sobre la que se dispone un balcón con basas con bolas, única concesión decorativa junto con el escudo de la ciudad del coronamiento, que resulta algo anodino en su resolución formal al carecer de un frontón de remate o de algún otro elemento ornamental, como sí lo tiene el remate del madrileño Ministerio del Aire de Luis Gutiérrez Soto (1943-1958), de acabado formal similar. En el resto se distribuyen vanos adintelados en los que se practican ventanas y balcones, de mayor molduración y resalte los del cuerpo central. El segundo dibujo presenta los pasos elevados que conectan las dependencias municipales y los cuerpos de comunicación articulados por medio de columnas y hornacinas que contribuyen a la solemnidad del conjunto.

Cumpliendo con las bases del concurso que fijaban en catorce millones de pesetas la cantidad máxima para la reforma de la casa consistorial, el presupuesto de los Yárnoz ascendía a trece millones de pesetas, de los cuales seis estaban destinados a la reforma del consistorio actual y siete a la construcción del nuevo edificio. Sin embargo, un estudio posterior estimaba que el gasto total con sus correspondientes expropiaciones superaría los veinte millones, lo cual significó la paralización del proyecto. Tras un período de intensas deliberaciones, el pleno de la corporación municipal celebrado el 10 de marzo de 1951 aprobó por unanimidad la propuesta de la comisión especial que renunciaba al propósito original de albergar las dependencias consistoriales en dos edificios (consistorio y oficinas municipales) tal y como figuraba en las bases del concurso de 1948, y lo reducía a una ampliación del edificio existente para ubicar en él todos los servicios con la debida comodidad.

La redacción y dirección del proyecto recayó en los hermanos Yárnoz Orcoyen como ganadores del concurso de 1948, quienes firmaron su nueva propuesta en Madrid en junio de 1951. La memoria descriptiva comenzaba con la obligación de «*prescindir del primitivo plan de construcción de dos edificios y reducirse al actual para acoplar en él todos los servicios y con la debida amplitud*», lo cual significó la demolición del edificio del siglo XVIII conservando tan solo su fachada, cuyo desmonte descartaban por el peligro que supondría para la misma, y la construcción de uno nuevo con ampliación hacia la plaza de Santo Domingo. Desapareció, por tanto, en su proyecto definitivo, la construcción de un nuevo edificio de oficinas municipales que figuraba en el proyecto de 1948 y que no pasó del papel.

[José Javier Azanza López]



PROYECTO DE OFICINAS MUNICIPALES PARA EL AYUNTAMIENTO DE PAMPLONA.
Galería de enlace, por José María y Francisco Javier Yárnoz Orcoyen, 1948. Archivo Municipal de Pamplona. Foto J. L. Larrión.

MUSEO ETNOLÓGICO DE NAVARRA. 1964-1969

La idea de conformar un Museo Etnográfico de Navarra parece haber estado presente en las autoridades de la entonces Diputación Foral y después Gobierno de Navarra a lo largo de gran parte del siglo XX. Esta preocupación responde al espíritu de una época caracterizada por el interés y la sensibilidad de eruditos y autoridades hacia el pasado, la historia y la tradición, conscientes de las transformaciones sociales y económicas que traía consigo la industrialización y del acelerado declive del mundo rural, en el que se hallaba depositada la esencia de la identidad de los pueblos europeos. Como resultado, los estados, regiones y ciudades crearon instituciones, fundamentalmente de carácter arqueológico y etnográfico, encargadas de recuperar, conservar y divulgar los objetos como testimonios de un pasado en el que residía el ser esencial de la comunidad.

En nuestro entorno más próximo, esta preocupación llevó a la creación del Museo Vasco de Bilbao en 1921 y del Museo San Telmo en 1932 en su sede actual. Por parte del Estado, en 1934 se abrió el Museo del Pueblo Español en el conocido como «palacio de Godoy» de Madrid.

Navarra no fue ajena a esta tendencia. Gracias a la colaboración del Dr. Ignacio Urricelqui Pacho, quien me ha cedido amablemente la información recopilada por él en las actas de las sesiones del Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Navarra, sabemos que en julio de 1932 se inauguró oficialmente en dependencias de la catedral el Museo Etnográfico de Navarra, cuya organización dependía del Comité Provincial de Turismo. Según carta de dicho Comité de 28 de noviembre de 1932, las secciones de este Museo «*constituyen un fiel reflejo de lo que fue la vida pretérita de este pueblo, plasmada en sus típicos trajes, labores de forja, indumentarias y utensilios de pastores, primitivas industrias regionales del arte de tejer e hilar, manifestaciones de la vida política militar, etc., etc.*» No tenemos más datos acerca del lugar que ocupaba esta instalación ni de las colecciones que llegó a albergar, de cuyo destino tampoco se tiene noticia. Es un tema que merece una profundización a través de la búsqueda archivística.

Fuera de este primer museo, cuya configuración y deriva nos son desconocidas, la voluntad de conformar una institución que recogiera la vida tradicional propia de Navarra está ligada a la figura de José Esteban Uranga, primero secretario y luego director desde 1966 de la Institución Príncipe de Viana. Y, sin duda, esta idea se alimentó por su amistad con Julio Caro Baroja desde los años 1963-64, en el contexto de la grabación de varios documentales etnográficos, entre ellos el dedicado al Carnaval de Lantz. A partir de 1966, el antropólogo estuvo ligado a la conformación del futuro Museo Etnográfico de Navarra, habiendo sido designado por la Diputación Foral para la redacción del proyecto de contenidos y la recopilación de las colecciones.

Julio Caro Baroja había sido director entre los años 1944 y 1955 del ya mencionado Museo del Pueblo Español. Durante su mandato, planteó el proyecto para una instalación al aire libre, a la manera del Museo Skansen de Estocolmo, obra de Artur Hazelius de 1891 y del Museo del Pueblo Noruego, de Oslo, abierto en 1894. En ambos se exhiben edificios típicos de la arquitectura popular escandinava, tanto originales trasladados como reproducciones, en cuyo interior se alojan las colecciones formando parte de interiores tradicionales recreados.

Los dos dibujos fechados en 1964 y hasta ahora inéditos que presentamos en este libro corresponden sin duda a la plasmación hipotética de esta idea. Se trata del esbozo de un posible Museo Etnográfico a levantar en el barrio pamplonés de Curtidores, conformado a la manera del conocido Pueblo Español de Barcelona, construido en el año 1929 con motivo de la Exposición Internacional que se celebró ese año en la ciudad. Igual que el ejemplo catalán, vemos un falso núcleo urbano con una serie de edificios que representan las diferentes tradiciones constructivas del solar navarro, además de integrar algunas de las instalaciones para curtidos de la fachada al río que todavía se hallarían en pie en ese momento y la casa de Barquilleros, el único edificio de ese antiguo barrio medieval que ha llegado a nuestros días.

Si bien se puede afirmar con total seguridad que la autoría de estos dibujos no es de Julio Caro Baroja, no me cabe duda de que vienen a plasmar la idea que habría compartido con Uranga en alguna de las muchas conversaciones y correspondencia que mantuvieron por aquellos años. Es posible que el entonces secretario de la Institución Príncipe de Viana hubiera solicitado a algún arquitecto o artista plasmar el concepto ubicándolo en una parte de la

Archivo Real y General de Navarra, Diputación Foral de Navarra, cajas 37642 y 37642/2, *Actas del Consejo de Cultura: reglamentos, acuerdos, oficios y subvenciones de 9 de abril de 1933, en el que se concede subvención al Museo Etnográfico en los locales de la Iglesia Catedral*.

Archivo del Servicio de Patrimonio Histórico de la Dirección General de Cultura-Institución Príncipe de Viana, leg. 48/81, *Acuerdo de la Diputación Foral de Navarra para la formación del Museo Etnográfico de Navarra y carta de agradecimiento de Julio Caro Baroja por haberle sido encomendado el proyecto*, 1966.

Archivo del Servicio de Patrimonio Histórico de la Dirección General de Cultura-Institución Príncipe de Viana, leg. 50/72, *Acuerdo de la Diputación Foral de Navarra, de 7 de diciembre de 1967, por el que se acuerda aprobar en principio la construcción del Museo Etnológico de Navarra*.

Caro Baroja, J., «Proyecto para un museo etnográfico del reino de Navarra», en J. Maluquer de Motes (coord.), *Problemas de la Prehistoria y de la Etnología vascas*, 1966, pp. 313-320.

Irigaray Soto, S., «El Museo Etnológico de Navarra Julio Caro Baroja», *Cultura y patrimonio de los pueblos de España: Seminario conmemorativo del centenario de don Julio Caro Baroja*, Ministerio de Cultura, 2019, pp. 243-251.

Pyrene P. V., *El Museo Etnológico de Navarra «Julio Caro Baroja»*, Huesca, Gobierno de Navarra y Pyrene P. V., 2017. (Documental: https://museoetnologico.navarra.es/es/audiovisuales)

ciudad que por aquel entonces estaba ya en proceso avanzado de abandono y degradación, para poder en algún momento plantear el proyecto ante su director, si es que convencía. Esta hipótesis casa con la falta de mención alguna a este encargo en las actas de la Diputación Foral. También es factible que estos dibujos fueran enviados a la Diputación por algún promotor no identificado, con el fin de que se valorara su viabilidad, pero me inclino más por atribuir su origen al intercambio de ideas entre Uranga y Caro Baroja en los momentos iniciales de gestación del proyecto de Museo Etnográfico.

Hay que tener en cuenta que este tipo de proyecto era ya anacrónico para la fecha de 1964. Como hemos visto, los referentes tipológicamente más próximos se levantaron entre finales del siglo XIX y el primer tercio del XX. En 1971 se va a acuñar la definición de «ecomuseo», ligado a la corriente de la «Nueva Museología» nacida al calor de los acontecimientos de mayo de 1968. Este movimiento va a dar lugar a los llamados «museos de sociedad», cuyo fundamento está alejado de los ejercicios de recreación idealizada que suponen las creaciones decimonónicas.

Sea por no haber hallado eco en las autoridades navarras o por propio convencimiento, Julio Caro Baroja descarta ya esta solución en el proyecto de guión para el futuro Museo Etnográfico del reino de Navarra que presentó en el IV Symposium de Prehistoria Peninsular, celebrado en Pamplona en 1966. En él, hablando del ámbito de «la casa regional», dice lo siguiente: «*Es uno de los elementos culturales más característicos. Sabido es que en muchos museos las colecciones se ambientan en parques, dentro de los cuales se alzan, a su tamaño, las casas representativas de distintas regiones, así en Estocolmo, Oslo, etc. En nuestro caso habremos de recurrir a maquetas, alzados, planos, dibujos y fotos*».

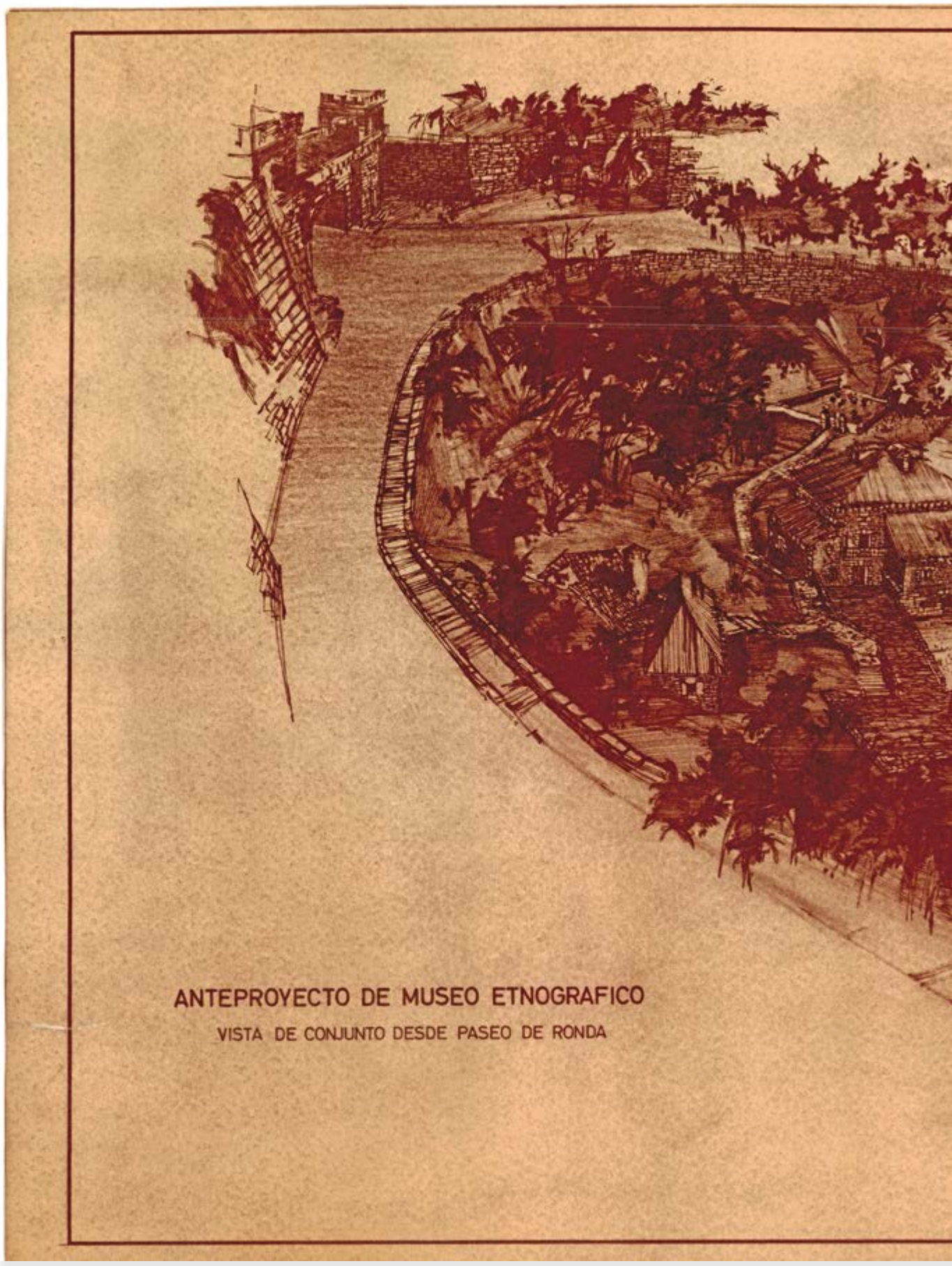
Descartado el modelo de Museo como «Pueblo Navarro», la Institución Príncipe de Viana, ya con José Esteban Uranga como director, aborda en 1967 la cuestión de la creación del Museo Etnográfico de una manera más pragmática: encarga el anteproyecto y la estimación presupuestaria al arquitecto de la casa, José Mª Yárnoz Orcoyen para construir un edificio de nueva planta en el solar contiguo al Museo de Navarra. La Diputación Foral, en sesión de 7 diciembre de 1967, califica el presupuesto de 12.493.722,28 pesetas como «*importante*», pero acuerda «en principio» la construcción del Museo Etnológico de Navarra en los solares lindantes con el Museo Arqueológico (hoy Museo de Navarra), que se desarrolle el anteproyecto en un proyecto definitivo y que la Dirección de Hacienda estudie «*con la mayor rapidez posible*», una fórmula de financiación de la obra, para que en el próximo presupuesto se consigne la cantidad de 1.000.000 de pesetas.

Los tres planos que presentamos en este trabajo son una parte del mencionado proyecto definitivo que José Mª Yárnoz elaboró en 1968 por encargo de la Diputación Foral. De haber prosperado, ahora se levantaría junto al Museo de Navarra un edificio con sobria fachada de ladrillo pardo de cara vista y zócalo de piedra, con la sola concesión de un diseño de celdillas de colmena en el paño sin ventanas. La iluminación se resolvía mediante ventanales laterales dispuestos en dientes de sierra para evitar la luz directa sobre las piezas. Constaría de tres plantas y sótano, donde iban a alojarse el vestíbulo de acogida, las salas de exposición, oficinas, talleres y almacenes, además de una sala de conferencias.

Al ser José Mª Yárnoz Orcoyen un arquitecto especializado en la restauración de monumentos históricos, esta obra hubiera supuesto contar en la ciudad con una muestra más de sus escasos proyectos de traza contemporánea

Es muy probable que la importancia del presupuesto fuese uno de los factores, si no el principal, que en aquel momento y en los años inmediatamente posteriores impidió la construcción del proyectado Museo Etnológico. Tampoco hay que olvidar que José Esteban Uranga dejó la dirección de la Institución Príncipe de Viana poco después, en 1973. Para entonces el proyecto había ido decayendo y el propio Julio Caro Baroja se retiró al entender que no había una voluntad clara de materializar la idea en la que había trabajando durante años. Tras una larga historia de proyectos fallidos, actualmente el Museo Etnológico de Navarra, que desde 1995 lleva el nombre de su ilustre promotor intelectual Julio Caro Baroja, reúne una colección de casi 17.000 piezas etnográficas y sigue esperando la oportunidad de convertirse en una institución cultural abierta de forma permanente a la ciudadanía.

[Susana Irigaray Soto]



ANTEPROYECTO PARA EL MUSEO ETNOGRÁFICO DE NAVARRA.
Autor desconocido, 1964.
Archivo Real y General de Navarra.

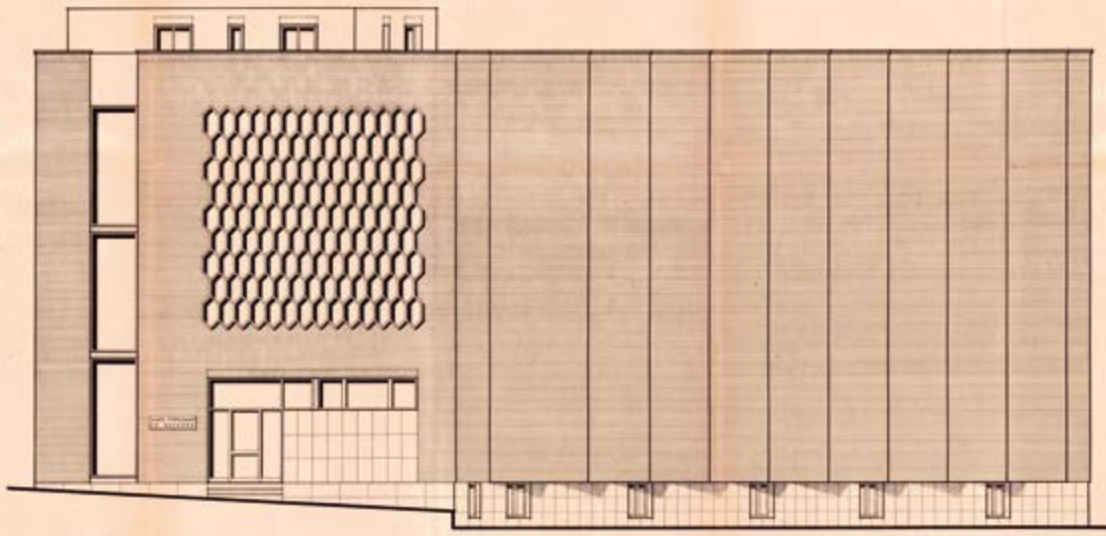




ANTEPROYECTO PARA EL MUSEO ETNOGRÁFICO DE NAVARRA.
Autor desconocido, 1964. Archivo Real y General de Navarra.


ESCALA — 1: 250
PAMPLONA - DICBRE - 1.964

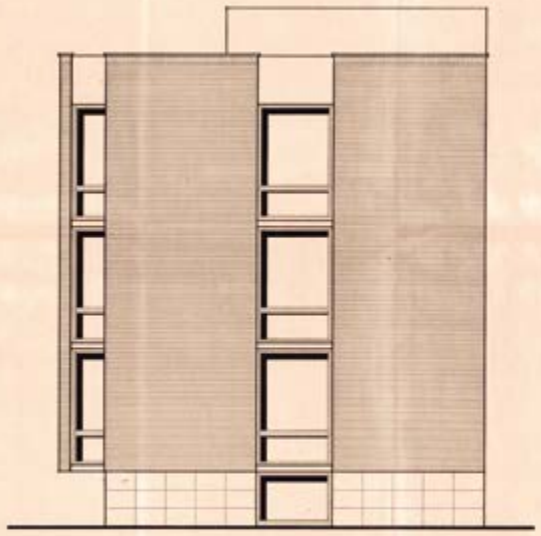
PROYECTO DE EDIFICIO PARA MUSEO ETNOLOGICO DE NAVARRA

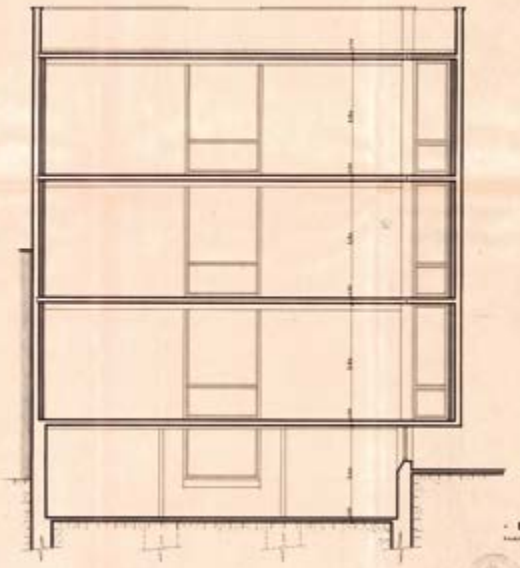


· ESCALA, 1:50 ·

· FACHADA PRINCIPAL

PROYECTO DE EDIFICIO PARA MUSEO ETNOLOGICO DE NAVARRA

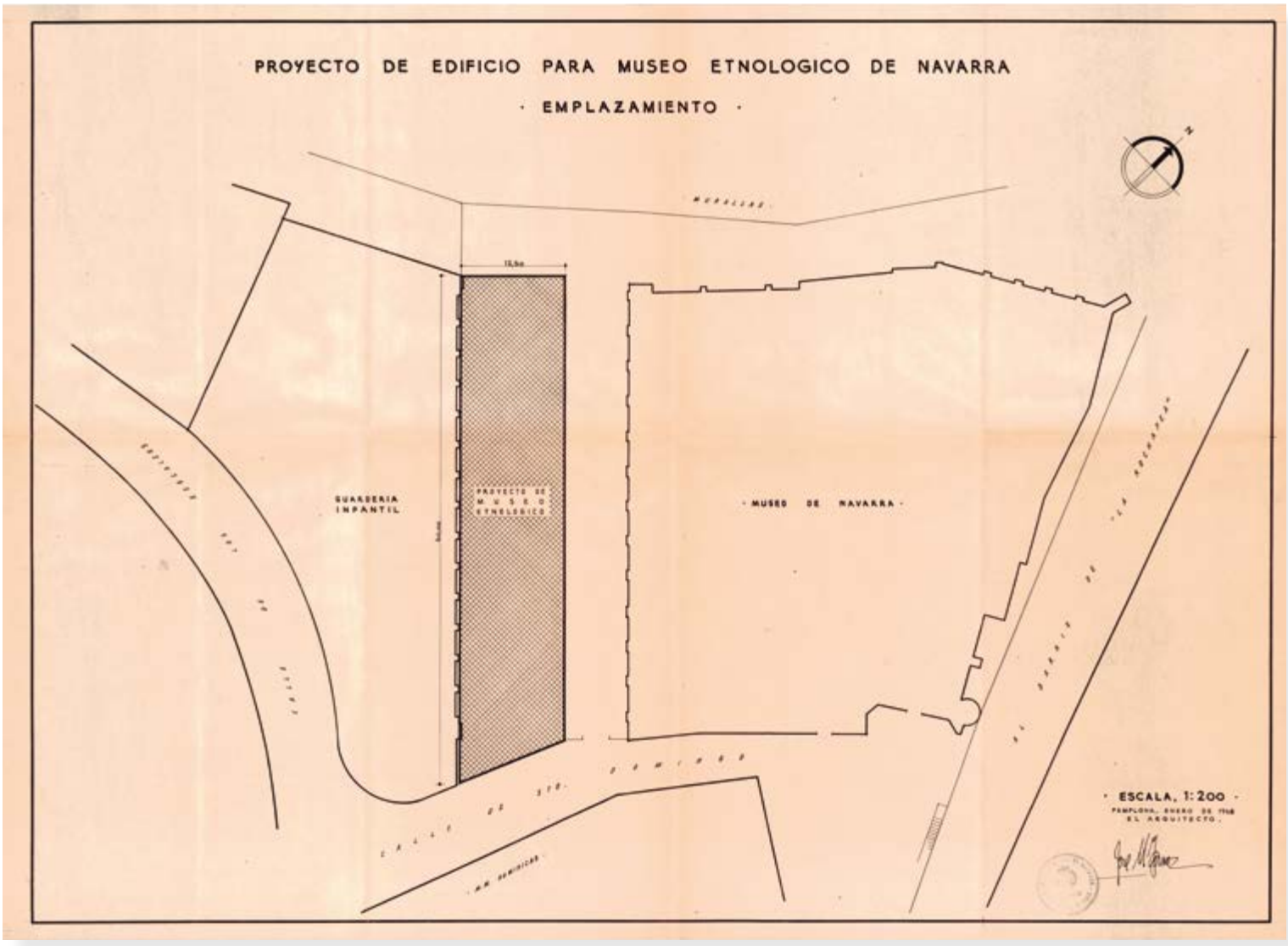




· ESCALA, 1:50 ·

· FACHADA POSTERIOR ·

· SECCION TRANSVERSAL · C-D ·



PROYECTO DE EDIFICIO PARA MUSEO ETNOLÓGICO DE NAVARRA.
José Mª Yárnoz Orcoyen, 1968. Archivo del Museo Etnológico de Navarra «Julio Caro Baroja».

HOSPEDERÍA PARA EL SANTUARIO DE SAN MIGUEL DE ARALAR. RAFAEL MONEO, 1964

«EL DIBUJO ADELANTA PARA UN ARQUITECTO, LO QUE PUEDE SER...» [Rafael Moneo]

Para un arquitecto el lugar es esa circunstancia en la que se debe instalar su idea.

Aún más, para un arquitecto es en el lugar, donde normalmente sucede el origen de la idea.

Aralar es ese espacio sobrecogedor en el que la montaña se hace escenario para la oración, en el que la presencia de la naturaleza se iguala con toda la fuerza al dios del pasado y del presente. Hablar así es entrar en una reflexión que nos puede dejar sin palabras.

Sin embargo, hace un tiempo, se pensó en convocar a los arquitectos navarros para que buscasen cuál debería ser la mejor manera de seguir el relato y de acompañar al santuario en la montaña... había que descubrir una solución.

Los recelos hacia este dilema, harían que, las humildes ermitas, hoy no serían posibles..., nos hablan de un pasado irrepetible

Lo mejor... silencio

El concurso es la opción de ensayar en el escenario vacío, sin público y que sin embargo nos envuelve en la realidad de intuir la reacción hacia el pensamiento del que lo está viendo y escuchando.

Es como trabajar con la seguridad de despertar desde una propuesta soñada.

Sin embargo, esta ficción no rebaja la idea a esa verdad que puede ser una realidad, y ahí es donde la propuesta se hace arquitectura con MAYÚSCULAS.

El lugar y el arquitecto frente a frente, el santuario con su fría y pétrea seguridad y el arquitecto con

ANTEPROYECTO HOSPEDERÍA DE SAN MIGUEL DE ARALAR

En el año 2023 la prensa navarra recoge la noticia de que Gobierno de Navarra y Arzobispado suscribirán un convenio para la recuperación del edificio anexo del santuario de San Miguel de Aralar destinado a hospedería y albergue.

Este anuncio sirve como introducción al relato de la historia de dicho edificio y sus incidencias durante el siglo pasado. Todo ello con el fin de detenernos en un **«edificio soñado»** que reivindica una propuesta de indudable interés, no solo por su realidad dibujada, sino también por los protagonistas de esta historia.

Es muy posible que, juzgadas estas circunstancias a día de hoy, la historia hubiese discurrido por derroteros diferentes. Pero vamos con los hechos conocidos.

En el año 1942 se declara un incendio en el edificio destinado a hospedería en el conjunto del santuario, que inhabilita el hospedaje de peregrinos en este centro de fuerte tradición en la historiografía religiosa, histórica y cultural de la sociedad navarra.

Ya en 1964, un convenio suscrito entre Diputación y Arzobispado, promueve la convocatoria de un concurso de anteproyectos para la construcción de una hospedería de nueva planta en el ámbito del santuario. BON, 30 de setiembre.

Después de varias consultas por parte de Diputación al COAVN, sobre las formalidades de la convocatoria, se redacta un nuevo pliego de condiciones y se invita a doce arquitectos que residen en Navarra, a la participación en dicho concurso.

El documento de respuesta del COAVN contiene, en sí mismo, una serie de aportaciones esclarecedoras sobre el ámbito del mundo de la arquitectura en la comunidad con una relación de arquitectos residentes, en Navarra, condiciones para convocatorias etc.

Finalmente se presentaron siete trabajos a la consideración de un tribunal compuesto por, D. Luis Felipe Gaztelu, D. José María Yarnoz, y D. Alejandro Maisterra, D. Francisco Javier Urmeneta, y D. Cándido Ayestaran, director de Arquitectura de la Diputación Foral.

Los trabajos se presentan bajo lema, y las deliberaciones del jurado se concretan en la valoración de diversos aspectos de interés que se consideran objetivos a cumplir.

En la documentación que se conserva en el Archivo de Navarra se recoge la evaluación entre los dos trabajos que parecen ser los finalistas, presentados bajo los lemas TEVERE y 4.251.

CONSIDERACIONES ACERCA DE LOS ANTEPROYECTOS PRESENTADOS AL CONCURSO PARA LA HOSPEDERIA DE SAN MIGUEL DE ARALAR

1.ª AMBIENTACION Y ADAPTACION AL ESPIRITU Y TRADICION DEL LUGAR

Consideramos que los más ajustados son los temas TEVERE y 4:251 por su ubicación en zona inferior al nivel del Santuario; adaptándose a los niveles de terreno consiguen que el Santuario domine sobre el volumen del conjunto. También creemos son los más ajustados por el tratamiento, composición y materiales propuestos, destacando el lema TEVERE por la armonía de proporciones entre el volumen del Santuario y Hospedería.

2.ª EMPLAZAMIENTO Y CONEXIÓN CON EL SANTUARIO

Analizando el conjunto de los trabajos bajo este aspecto, nuevamente destacan los temas TEVERE y 4.251 por ser los únicos que han respetado esta premisa.

Estudio de Rafael Moneo. Hospedería de San Miguel de Aralar.

ESPARZA ESTAÚN, B.; MARÍN GAVÍN, S. y BLASCO ESPARZA, F., *Catálogo Exposición Rafael Moneo en Navarra*, Tudela, Fundación María Forcada, 1919.

GARCÍA ESTÉVEZ, C., *Rafael Moneo. Una manera de enseñar arquitectura*, Barcelona, Iniciativa Digital Politècnica, Oficina de Publicacions Acadèmiques Digitals de la UPC, 2017.

MONEO, R., «Una obra de Ignazio Gardella», *Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, núm. 71 (1964), pp. 43-50

su dibujo, fruto de la idea construida con sus manos al calor de luz del tablero.

El lápiz se hace muro, define el espacio y su volumen. El lápiz sueña con ser cantero alguna vez.

El dibujo se hace realidad, y nos da la oportunidad de comprobar la bondad, la verdad, de la propuesta.

El lugar será el que juzgue, el que apoye y empuje a los dibujos, hacia el camino de la realidad.

La sencillez del santuario se vuelve compleja y aparece el misterio de entender lo que no se ve y ver lo que no es, la fe se hace presente,

El retablo inmenso, inconmensurable luz y azules que también brillan.

Áralar festeja la humildad en su exterior y la grandiosidad en complejo interior.

San Miguel, centinela, vigila el altar.

El dibujo de la hospedería propuesta por Rafael, define con claridad la idea. Decidir que el nivel de acceso sea el mismo que el del santuario, hace que pertenezca este lugar en el que un día el ángel luchó con el dragón.

El trayecto entre las puertas es el cordón de vida y dependencia... cerca pero sin invadir la necesaria distancia que el santuario merece.

Alojarse aquí es compartir el lugar y desde el interior contemplar y disfrutar del balcón sobre el valle, acompañando a San Donato, en la lejanía.

El dibujo del concurso nos invita a volver a Aralar, para volver a reflexionar sobre todas estas cuestiones, sin que el tiempo las haya hecho envejecer.

No es necesario materializar la idea, la idea se sustancia en el dibujo.

[Manuel Blasco]

3.ª ACCESO E INGRESO

El de TEVERE es más directo e inmediato al nivel del Santuario, triple y relacionando bien las dos funciones.

4.ª ASPECTO FUNCIONAL Y DISTRIBUCION

Destaca el lema TEVERE por simplicidad de disposición, estructura, volumen y acertada solución de la distribución de zonas sociales, habitaciones y servicios.

Adaptación a Hotel de 2ª el lema TEVERE.

5.ª VISIBILIDAD

Destaca el lema TEVERE por su carácter de Hospedería y no de hotel de lujo. Modestia y simplicidad, austeridad.

Viabilidad económica y rentabilidad.

Finalidad espiritual por fácil adaptación a la tradición y costumbres.

Finalmente, y corregidas con rotulador sobre el documento transcrito, se modifican estas consideraciones y el trabajo se adjudica a la propuesta del lema 4251.

Los dibujos que se reproducen en este libro son los presentados bajo el lema TEVERE.

El autor de los mismos es Rafael Moneo Valles.

Parece pertinente realizar una breve reseña que recorre la vida del arquitecto desde su nacimiento hasta el año de la convocatoria.

Rafael Moneo nace en Tudela en 1937. Estudia la carrera de arquitectura en Madrid, graduándose en 1961.

En 1962 pasa un año en Haellebeck en el estudio de Jorn Utzon, mientras este está trabajando en el proyecto de la ópera de Sídney.

Los años 1963 y 1964 transcurren en Roma como becado de la Real Academia de España en esa ciudad, en la disciplina de arquitectura, y en un ambiente rodeado de compañeros pintores, escultores, y músicos.

Rafael recuerda realizar los dibujos para el concurso durante los últimos meses de su estancia en Roma.

Es en 1965 cuando, de vuelta a su patria, inicia su andadura profesional abriendo un estudio de arquitectura en Madrid.

Por mi parte querría señalar cómo la hospedería se sitúa en el conjunto, separándose del monasterio, pero articulada con él mediante un porche que, además de dirigir el acceso, se convierte en un espectacular mirador que invita a la contemplación de la suntuosidad del monasterio a la par que la del paisaje.

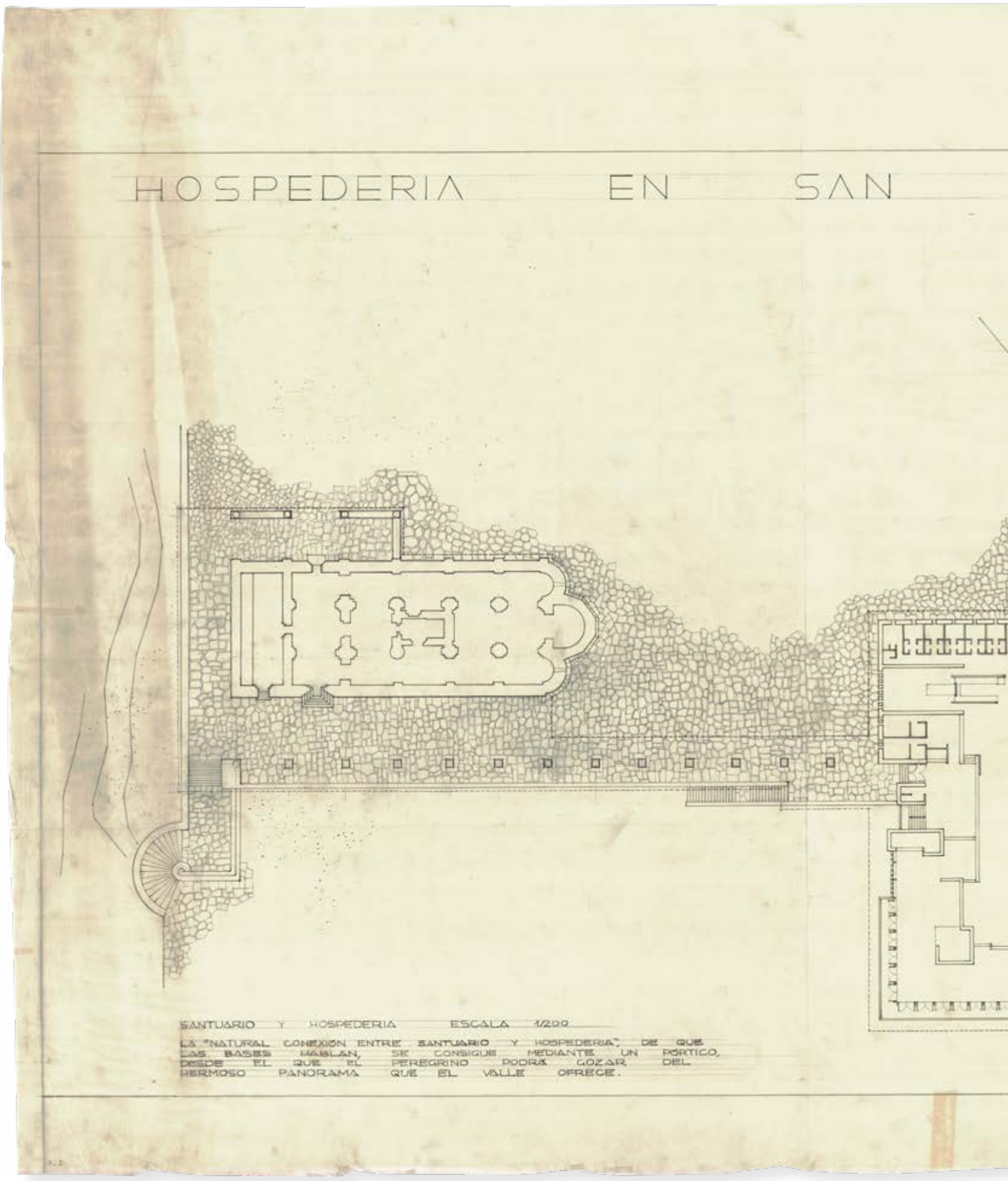
La volumetría define una sólida construcción de muros de piedra en los que se tallan huecos y de la que emergen galerías en un juego inspirado en las casonas de la arquitectura tradicional del entorno.

Los materiales utilizados son la piedra los morteros y la madera.

El conjunto de monasterio y hospedería queda así definido como una acrópolis que emerge en la cumbre expuesta a las inclemencias de la climatología, entre ventiscas y nieblas.

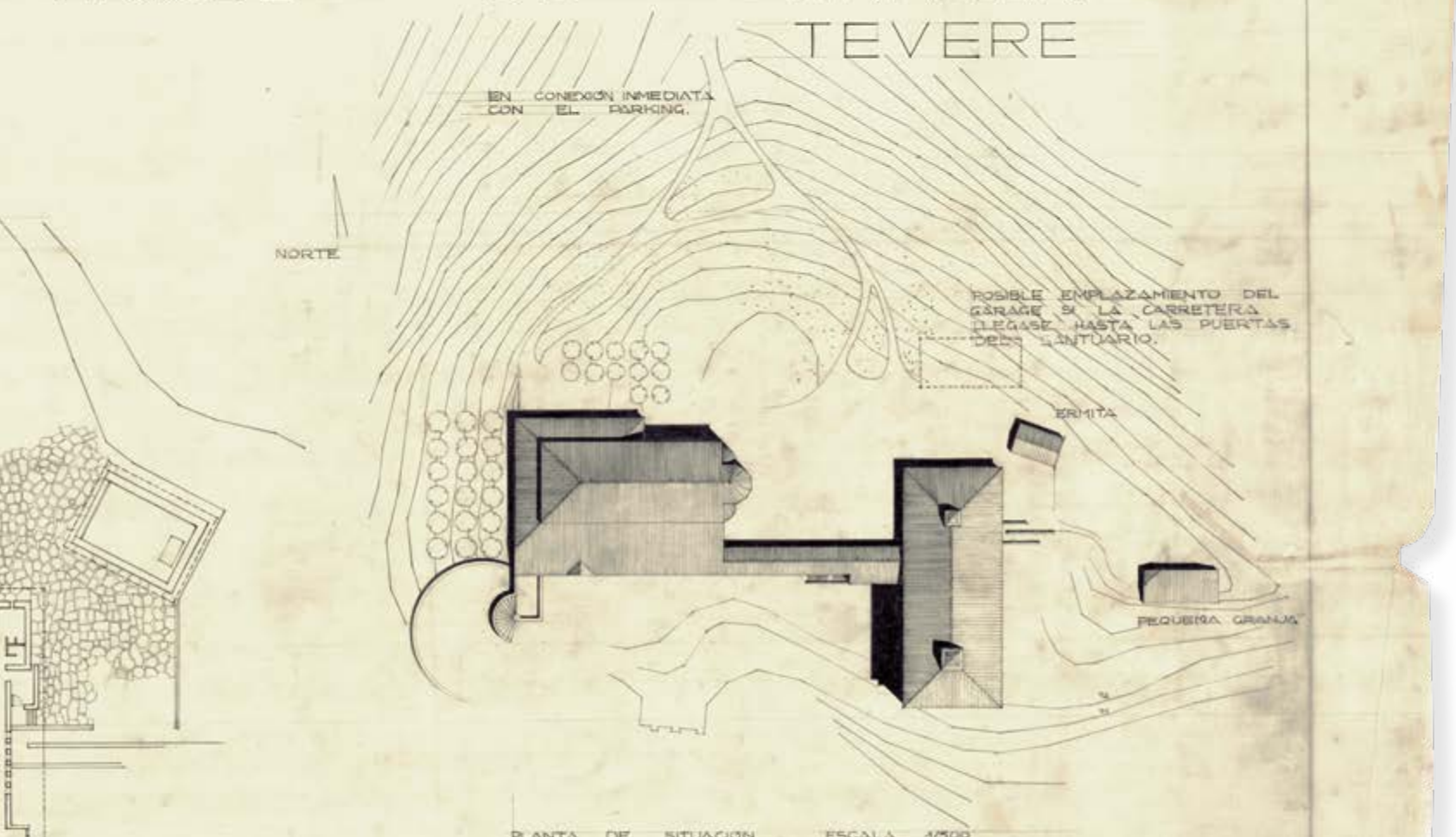
Finalmente, es de suponer que, situados en el inicio de su actividad profesional, las circunstancias de su experiencia en Roma y las amistades con las que allí convive, favorecen la dedicación en la representación del dibujo que trasciende la mera voluntad de representación de la construcción para evocar la magnificencia del paisaje, la solemnidad del conjunto y el aura del proyecto.

[Belén Esparza]

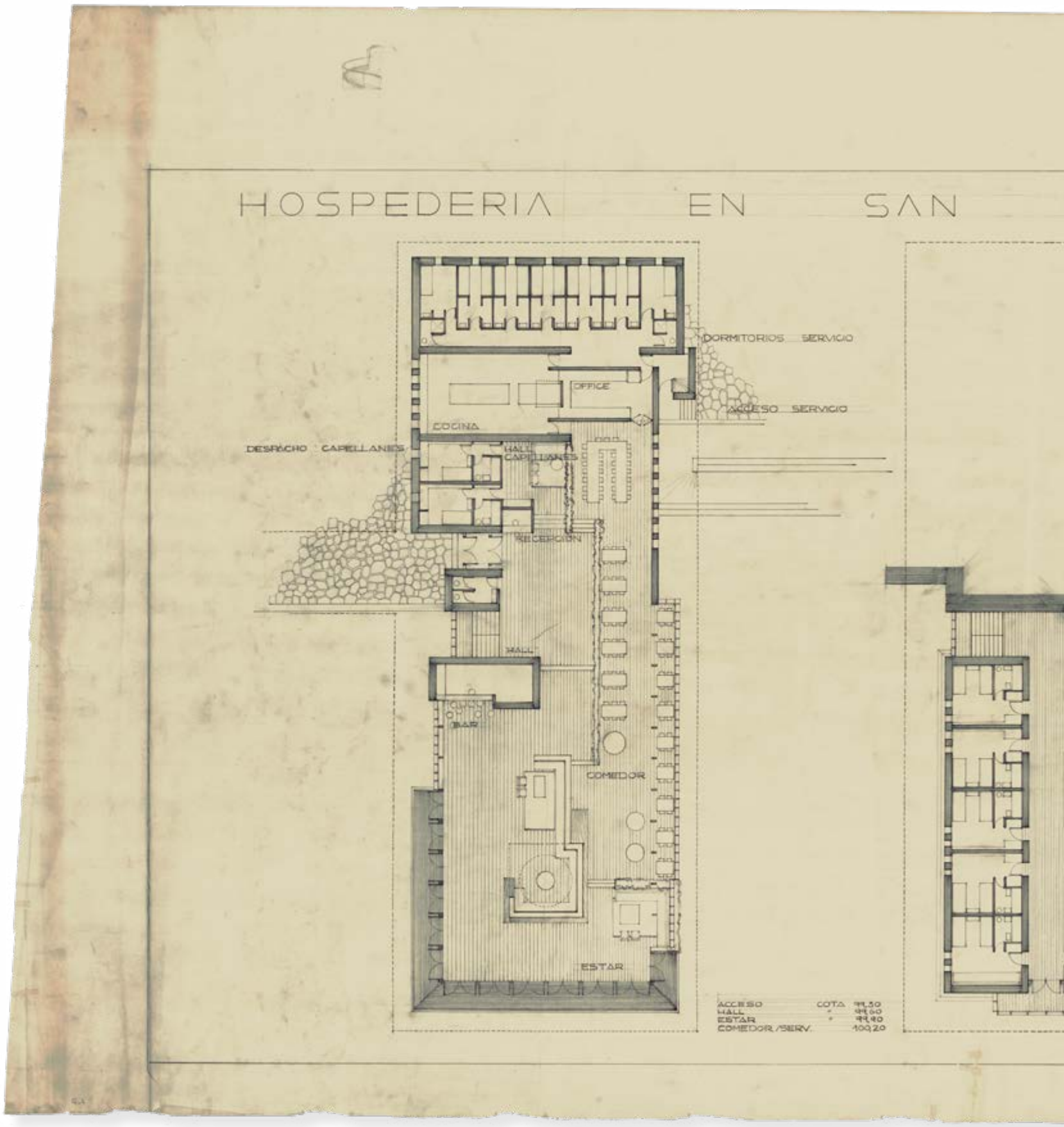


PLANTA GENERAL PARA LA HOSPEDERÍA DEL SANTUARIO DE SAN MIGUEL DE ARALAR.
Rafael Moneo, 1964. Estudio de Rafael Moneo.

MIGUEL DE ARALAR
TEVERE



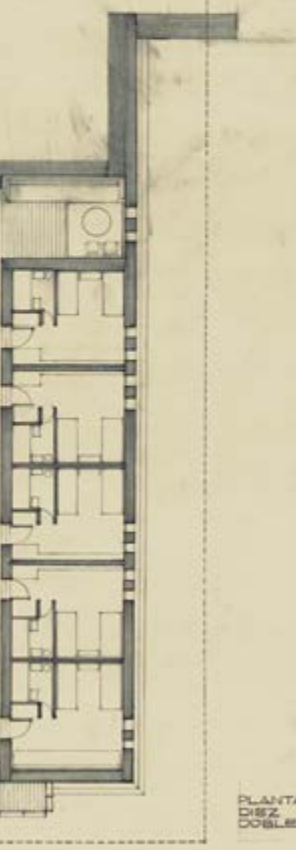
PLANTA DE SITUACION ESCALA 1/500



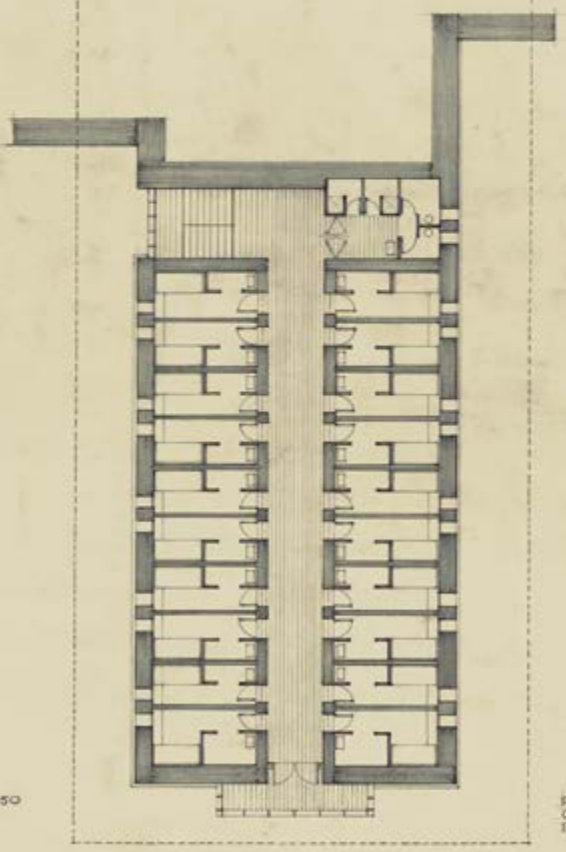
PLANTAS PARA LA HOSPEDERÍA DEL SANTUARIO DE SAN MIGUEL DE ARALAR.
Rafael Moneo, 1964. Estudio de Rafael Moneo.

MIGUEL DE ARALAR

TEVERE



PLANTA COTA 9'50
DIEZ HABITACIONES
DOBLES, CON BAÑO.

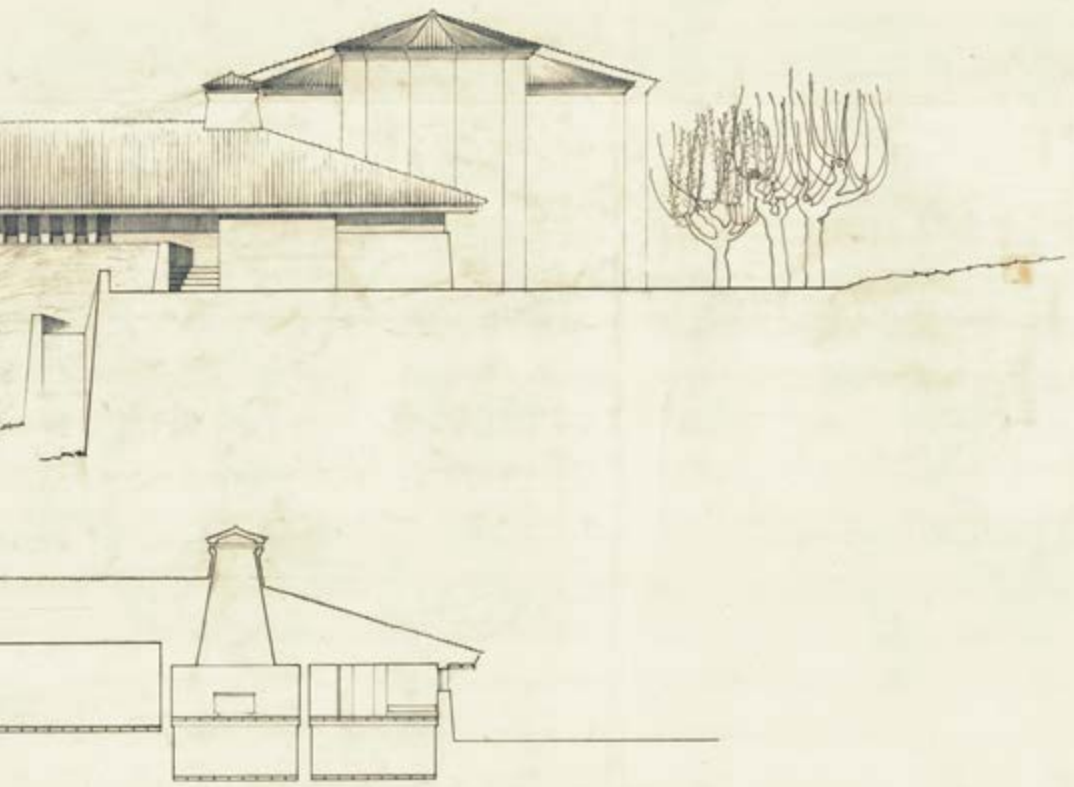


PLANTAS COTAS 9'80/12'10
CUARENTA HABITACIONES
INDIVIDUALES.



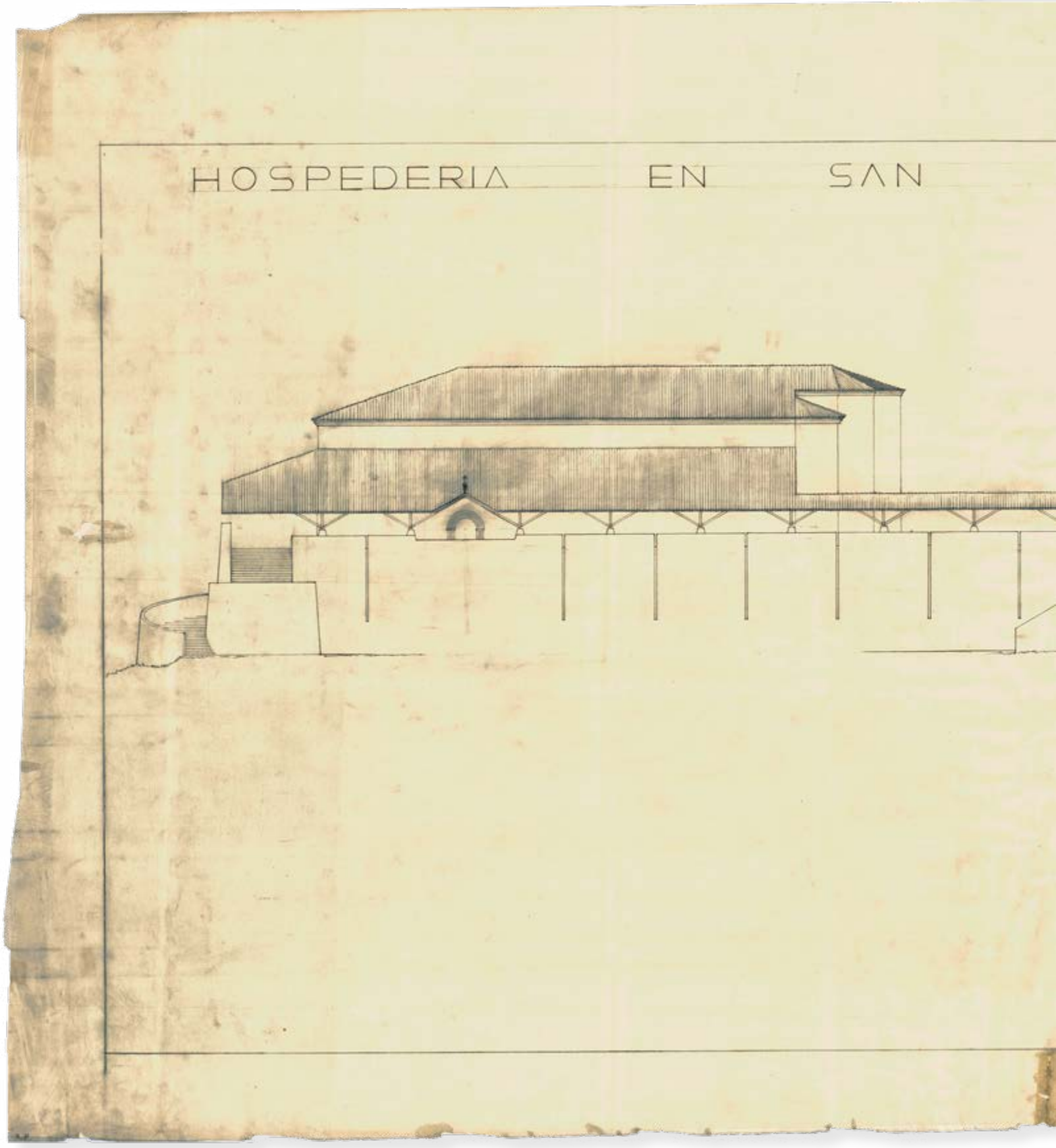
ALZADO Y SECCIÓN PARA LA HOSPEDERÍA DEL SANTUARIO DE SAN MIGUEL DE ARALAR.
Rafael Moneo, 1964. Estudio de Rafael Moneo.

MIGUEL DE ARALAR
TEVERE



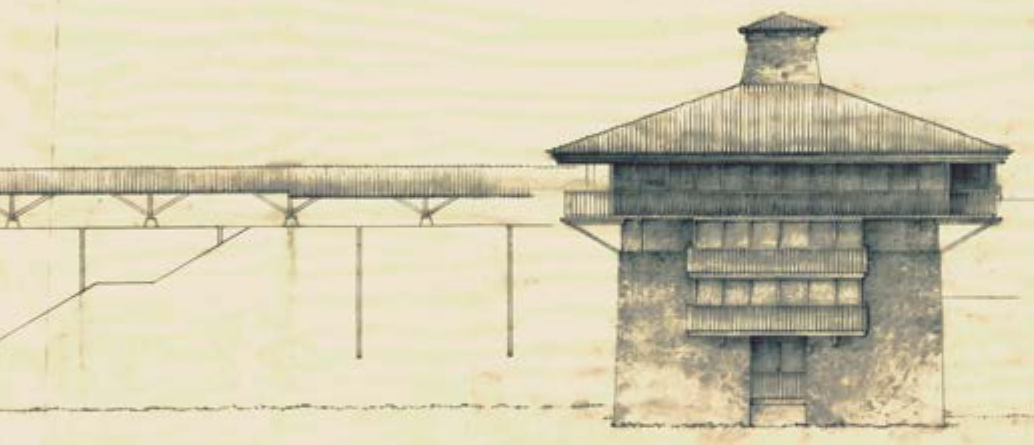
SECCION LONGITUDINAL

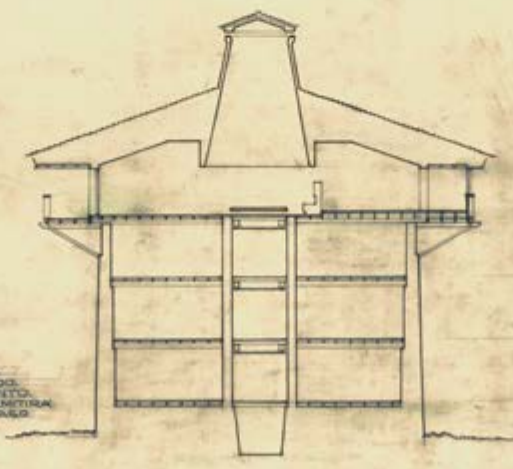
APROVECHANDO LA DIFERENCIA DE NIVEL EXISTENTE SE CONSIGUE QUE EL VOLUMEN DE LA HOSPEDERIA NO RESTE IMPORTANCIA AL SANTUARIO.



ALZADO Y SECCIÓN PARA LA HOSPEDERÍA DEL SANTUARIO DE SAN MIGUEL DE ARALAR.
Rafael Moneo, 1964. Estudio de Rafael Moneo.

MIGUEL DE ARALAR
TEVERE





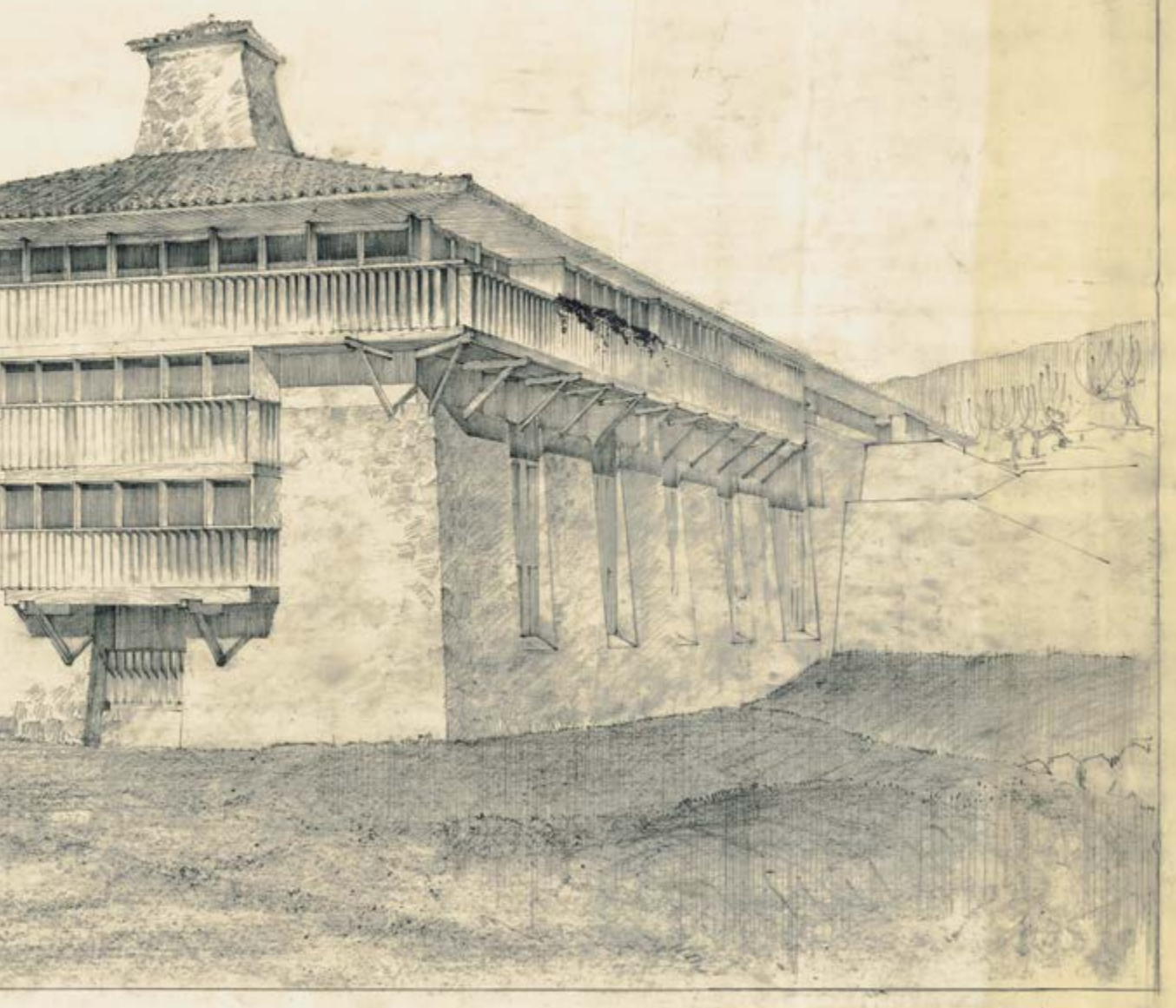
SECCION TRANSVERSAL

UNA GALERIA DE SERVICIOS FACILITARIA LA INSTALACION DE LA CALEFACCION HACIENDO POR OTRA PARTE VISITABLE EL SANEAMIENTO. EL CELOSIAJO DE LOS CONMEDORES PERMITIRA LA VENTILACION DE LOS BAÑOS Y EL PASO DE LAS DIVERSAS CONDUCCIONES



PERSPECTIVA PARA LA HOSPEDERÍA DEL SANTUARIO DE SAN MIGUEL DE ARALAR.
Rafael Moneo, 1964. Estudio de Rafael Moneo.

MIGUEL DE ARALAR
TEVERE



RESIDENCIA DE NIÑOS Y MUCHACHOS PARA LA CASA DE MISERICORDIA DE PAMPLONA. CURRO INZA, 1975

Francisco de Inza Campos –Curro, tal y como era conocido– (1929-1976) forma parte de la nómina de arquitectos españoles más destacados del siglo XX gracias a un puñado de obras en los que dejó patente su creatividad, siendo la más conocida la fábrica de embutidos El Acueducto en Segovia. Aunque encuadrado en la Escuela de Madrid y la corriente organicista, se trata de un arquitecto con un estilo personal y complejo, en el que se conjugan múltiples influencias fruto de su profundo conocimiento del panorama nacional e internacional. Su renombre proviene además por su labor de difusión de la arquitectura contemporánea a través de la revista *Arquitectura*, de la que fue secretario de redacción (1960-1973), y por su docencia en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra (desde 1968), luego complementada en su estudio, donde su deslumbrante personalidad influiría decisivamente en la forma de concebir el oficio de sus alumnos. Su corta vida profesional, sumado a la desaparición y maltrato de buena parte de sus trabajos, otorgan un gran valor a sus proyectos no realizados.

En 1975 ganó el concurso de anteproyectos convocado por la Casa de Misericordia de Pamplona para levantar una residencia para los niños y muchachos que tutelaba, que procedían de la Inclusa o de familias desestructuradas. La institución quiso aprovechar la reforma de los viejos pabellones de Víctor Eusa para trasladar a los niños a un edificio de nueva planta. La finalidad de la residencia era *«evitar en lo posible el carácter institucional»* de la atención a los niños, mediante la creación de pequeños núcleos de convivencia a cargo de un educador, separados de los ancianos e integrados en la vida de la ciudad.

En los planos del proyecto se pueden observar algunas de las señas de identidad del estilo de Curro Inza. La primera es la adaptación al entorno sin producir rupturas bruscas, en este caso un paisaje urbano. El bloque de nueve plantas se integra visual y volumétricamente con las torres de Huarte, de sus amigos Redón y Guibert, a las que se asemeja con su alzado seriado de ventanas, de una severidad racionalista sólo rota por la efectista disposición del club. El diálogo no se establece con el edificio de Eusa sino con la arquitectura de la ciudad, en cuya cotidianidad había que integrar a los niños.

Otra nota propia de Inza es la utilización del *collage* como fórmula compositiva, por la cual fragmentos arquitectónicos diversos acaban formando una unidad coherente. Se superponen un patio de recreo cubierto con arquería, las viviendas independientes para los muchachos –un total de 29– y el club del remate. Este club, con la superficie de una de las viviendas, se extiende a lo largo de las tres últimas plantas. En él se desarrollaría la vida comunitaria y lúdica con salas de estudio, juegos y televisión, talleres para manualidades y fotografía, y un bar. Todas estas dependencias se organizan en torno a un tobogán interior. La singularidad de este espacio queda reflejada exteriormente con una configuración en voladizo y el uso de otro material: chapa galvanizada en la fachada y plomo en la cubierta, en lugar de ladrillo y teja. Junto al club, al aire libre, se dispone una pequeña zona de bancadas para hacer representaciones, que corta la continuidad de la fachada y la cubierta.

A juicio del jurado del concurso, Inza logró imponerse por «*la gran cantidad de imaginación derrochada*». Esta imaginación y fantasía le llevaban a introducir elementos sorprendentes y desconcertantes en sus obras. Aquí incorpora el tobogán del club e inventa una «*jaula*» para juegos que sobresale en el remate, cerrada con barrotes metálicos, como si fuera la jaula de un pájaro. Estas soluciones, que parecen salidas de una mente infantil, no deben extrañarnos, porque Inza era padre de diez hijos y había escrito que, al concebir edificios para niños, el arquitecto debía tener en cuenta lo que sus futuros usuarios querrían en él.

Aunque la calidad de la propuesta generó un gran entusiasmo en la Misericordia, pronto surgió la preocupación por la imposibilidad de financiarla, de modo que se planteó al arquitecto una notable reducción de las dimensiones. Entretanto, la puesta en marcha de los nuevos pabellones de ancianos obligó a trasladar a los chicos a varios pisos adquiridos en el barrio de San Juan. La repentina muerte de Curro Inza, el 30 de julio de 1976, junto al éxito de los pisos en la estrategia de integración de los muchachos, motivarían el abandono definitivo del proyecto.

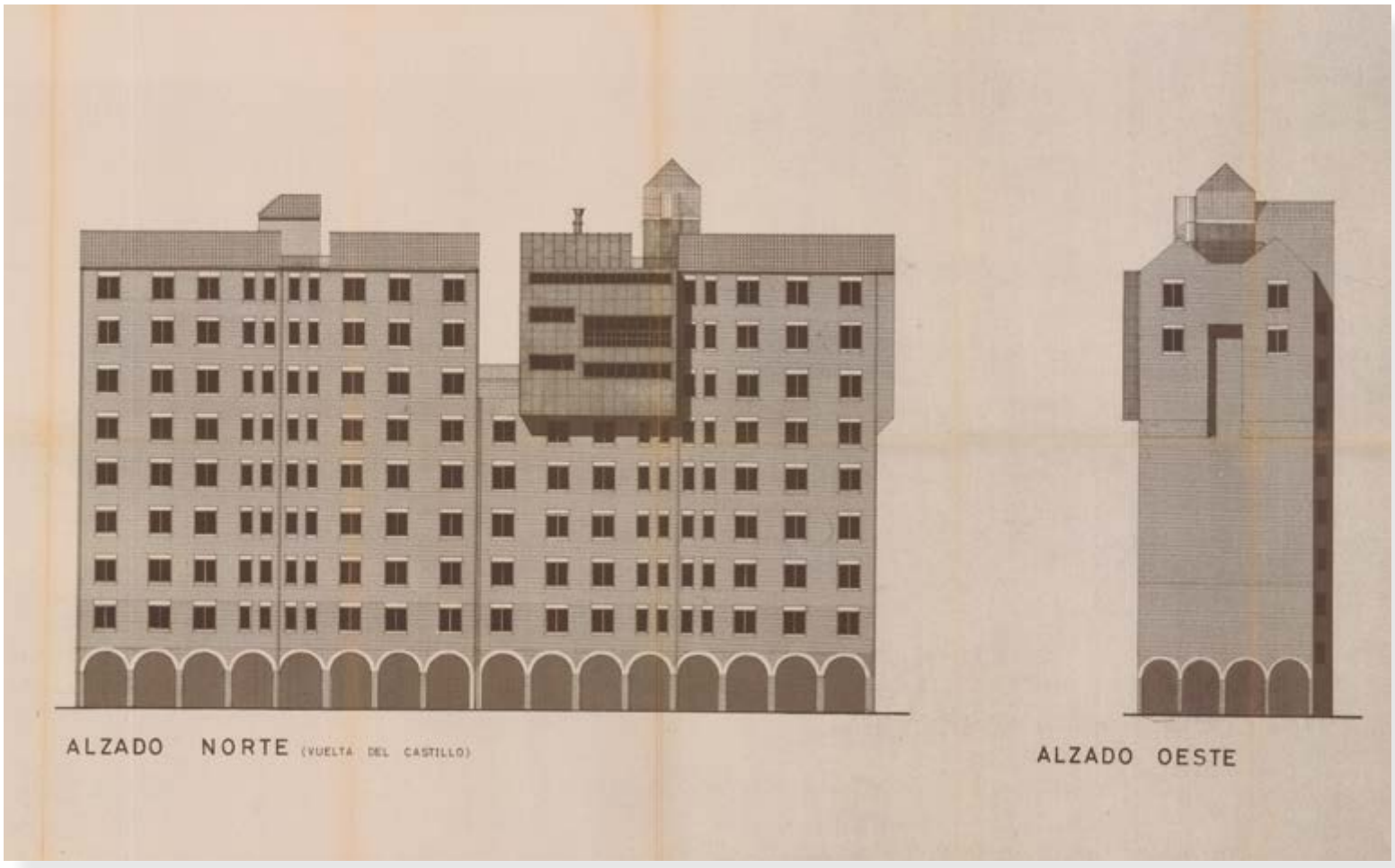
[Pablo Guijarro Salvador]

Archivo Contemporáneo de Navarra. Gobierno de Navarra. Vivienda libre, exp. 198/1975.

Archivo de la Casa de Misericordia de Pamplona. Libros de actas núm. 42 y 43.

VERDASCO NOVALVOS, A., *La arquitectura de Curro Inza. Una aproximación crítica y proyectual*, Tesis doctoral, Madrid, ETSAM, Universidad Politécnica de Madrid, 2013.

VV. AA., *El arquitecto Curro Inza*, Madrid, Ángeles Serrano, 1978.



PROYECTO DE RESIDENCIA DE NIÑOS Y MUCHACHOS PARA LA CASA DE MISERICORDIA DE PAMPLONA.
Curro Inza, 1975. Archivo Contemporáneo de Navarra.

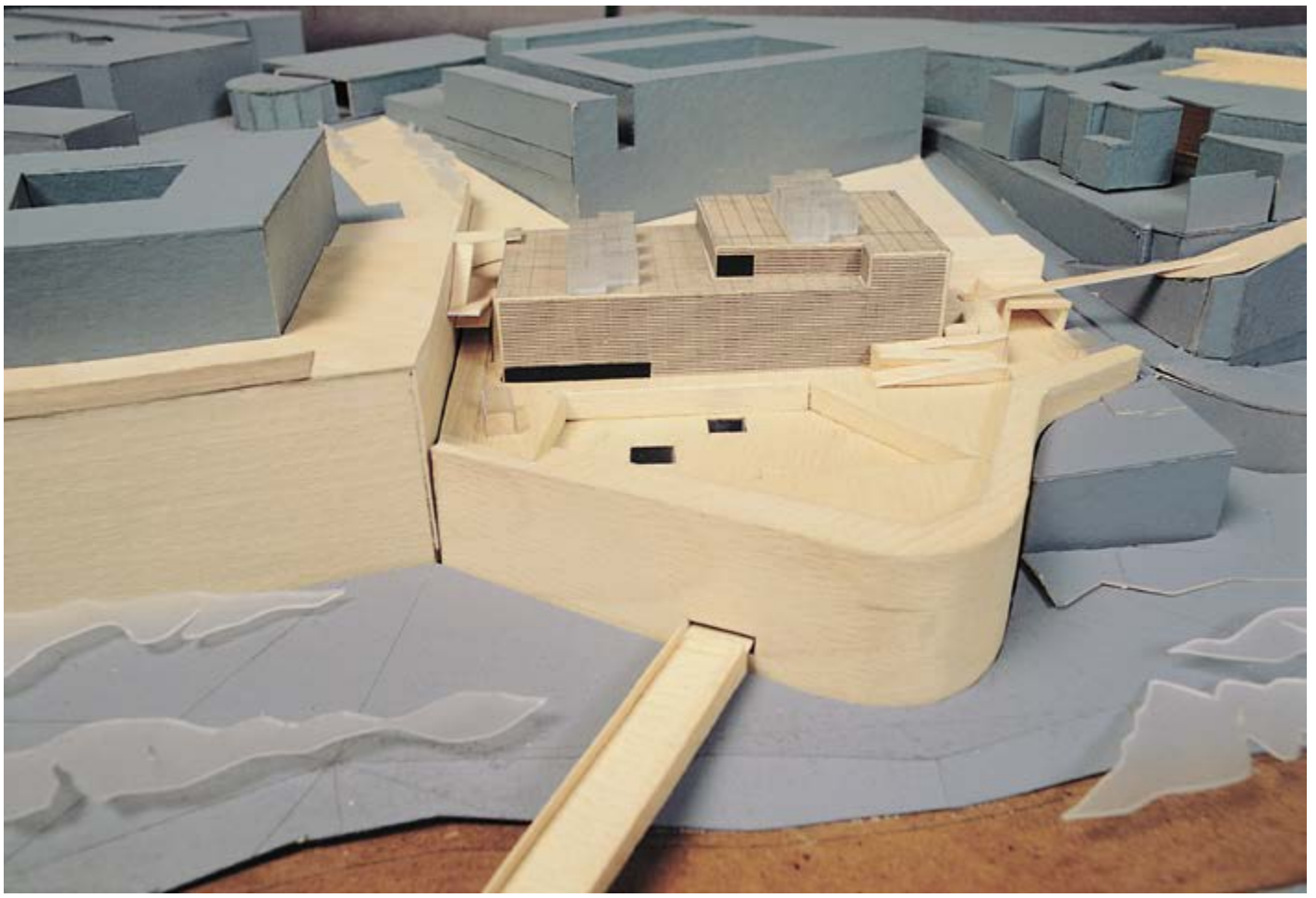
RECUPERACIÓN DE LAS MURALLAS DE PAMPLONA Y EDIFICIO DE BIBLIOTECA GENERAL DE NAVARRA. FRANCISCO J. MANGADO, 1996

El proyecto surge con el objetivo de evaluar su idoneidad académica para proponerlo como trabajo en la Graduate School of Architecture de la Harvard University, donde ese año había sido invitado para impartir un taller de proyectos arquitectónicos en el máster de arquitectura. Se trata por tanto de una propuesta arquitectónica desarrollada en sus contenidos fundamentales, conceptuales y morfológicos, que se podía haber hecho realidad, pero cuyo objeto era básicamente docente. Había decidido que el objetivo del curso sería ilustrar a mis alumnos, la mayor parte de ellos poco acostumbrados a disfrutar de preexistencias históricas en su ciudad, acerca de la importancia que estas tienen como condicionante de partida, fructíferas cuando son bien entendidas, en el proyecto de arquitectura contemporánea. El lugar propuesto para la intervención es el lienzo norte de las murallas de Pamplona, en el tramo que empieza en la zona de barranco situada entre antiguo Palacio Real y el Museo de Navarra, y acaba en el baluarte del Redín. Un lugar significado por su valor histórico, pero también por el paisajístico. Por el valor estructurante que las potentes murallas adquieren como límite norte de la ciudad de Pamplona, configurando un paisaje artificial que, especialmente visto desde la distancia, se convierte en una de las escenografías urbanas más importantes y hermosas del norte de España.

Definida la voluntad docente y el lugar, el contenido programático no era lo más determinante en términos académicos. No obstante, se propone un programa que mezcla lo institucional con lo privado a la vez que actúa sobre la reurbanización del tramo propuesto. La firme convicción de que la Biblioteca General de Navarra que, en aquel momento, se estaba planteando como edificio de nueva planta en el extrarradio de la ciudad, debía asumir una posición de centralidad, nos sugirió que podía situarse en el barranco citado. La necesidad de un pequeño centro cultural para esta parte de la ciudad histórica hizo que este programa se ubicara, mediante la excavación del espacio central del mismo, sobre el baluarte del Redín. Finalmente, la actividad privada, ligada a un proyecto para viviendas de realojo mientras se procedía a rehabilitar el tejido urbano del casco histórico, se propuso en la zona del convento de las Carmelitas Descalzas ocupando el espacio de algunas zonas dedicas a dependencias en el mismo.

Sin duda la parte más importante y elaborada de la propuesta tiene que ver con el proyecto de Biblioteca General de Navarra. Tres conceptos básicos de partida fundamentan la solución. Por un lado, la construcción de la biblioteca debería resolver la unión y el tránsito entre las plataformas urbanas sobre las que se asientan el Museo y el Archivo, haciendo que la nueva biblioteca actuara como nexo y puente entre los dos edificios citados. Se creaba así un recorrido elevado que unía los tres edificios más importantes de la cultura activa navarra. Por otro, el nuevo proyecto debía ser muy sensible respecto a la idea de definir una intervención en el paisaje urbano cuidadoso en escala y tamaño. Finalmente, la materialidad del proyecto debería establecer una relación con los materiales presentes en el entorno edificado, haciendo de la compacidad un principio fundamental a la hora de definir las reglas compositivas. Con estos criterios como referencia permanente, el proyecto de biblioteca se configura en base a dos partes. La más importante en tamaño se propone excavada, albergando en ella aquellos programas que no requieren luz. Nos referimos básicamente a todos los depósitos de libros, a los accesos logísticos y a las instalaciones, así como a los aparcamientos de servicio. Su construcción excavada quedaría muy por debajo de las cotas de coronación de la muralla adyacente evitando así la presencia en el exterior de un gran volumen, algo que resultaría contradictorio con los objetivos de integración visual. Por encima, emergería un volumen donde se ubicarían todos los lugares representativos de la biblioteca, así como los accesos públicos y las diversas salas de lectura, generales y de investigación. Estas últi-

Estudio Francisco J. Mangado. *Proyectos de Arquitectura ETSAUN*, 2 (1999), pp. 108-113.



mas configuradas como grandes espacios con iluminación cenital y vistas al horizonte. La cubierta del volumen emergente quedaría unida, mediante dos pasarelas, con el Museo y el Archivo, garantizando así la continuidad del recorrido por el paseo de la muralla hoy interrumpido en esta zona. Otra terraza, está situada sobre las zonas del subsuelo permitiría la creación de un jardín privativo de la biblioteca donde los lectores podrían disfrutar en épocas estivales. La materialidad del proyecto se basa en el uso de la una piedra similar en color y textura a la del entorno, piedra que construiría muros en sillar con aperturas a modo de un enrejado continuo de manera que evitara huecos más autónomos y específicos que pudieran competir con la dimensión escalar buscada. Estos muros generarían en el interior, junto a las iluminaciones cenitales, unos espacios con una hermosa luz.

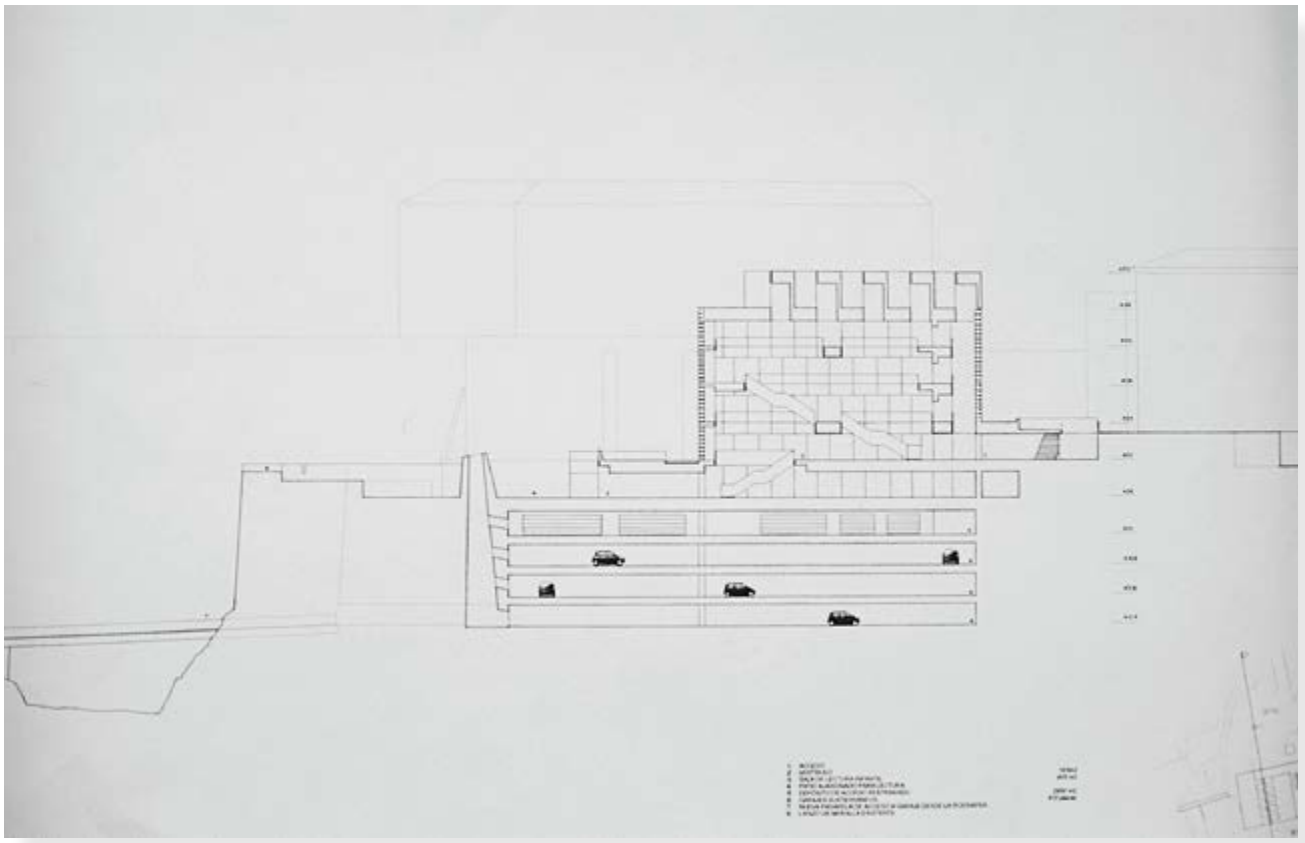
[Francisco J. Mangado Beloqui]

MAQUETA DE BIBLIOTECA GENERAL. PERSPECTIVA. Francisco J. Mangado, 1996. Estudio de Francisco J. Mangado.

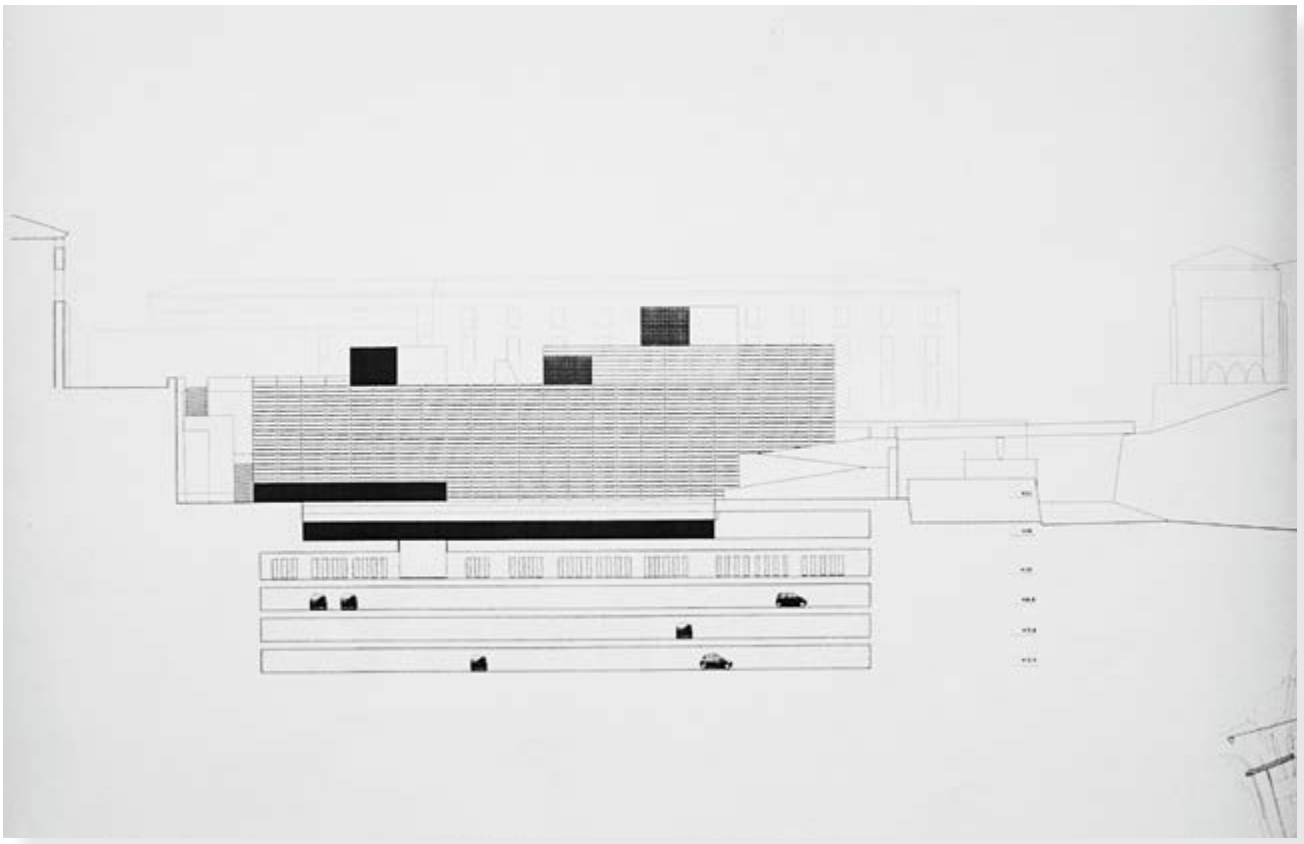


MAQUETA DE CONJUNTO. PERSPECTIVA. Francisco J. Mangado, 1996. Estudio de Francisco J. Mangado.

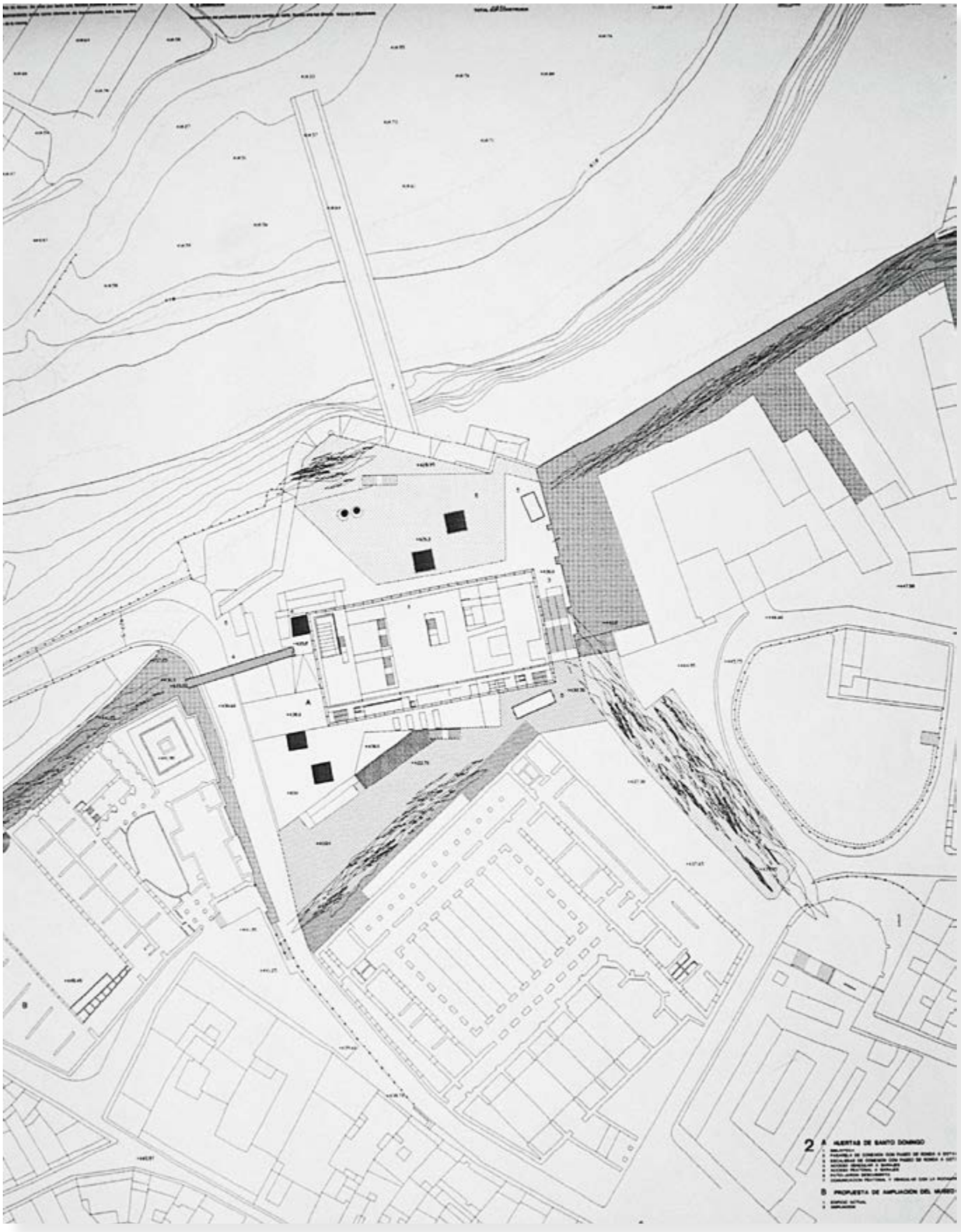




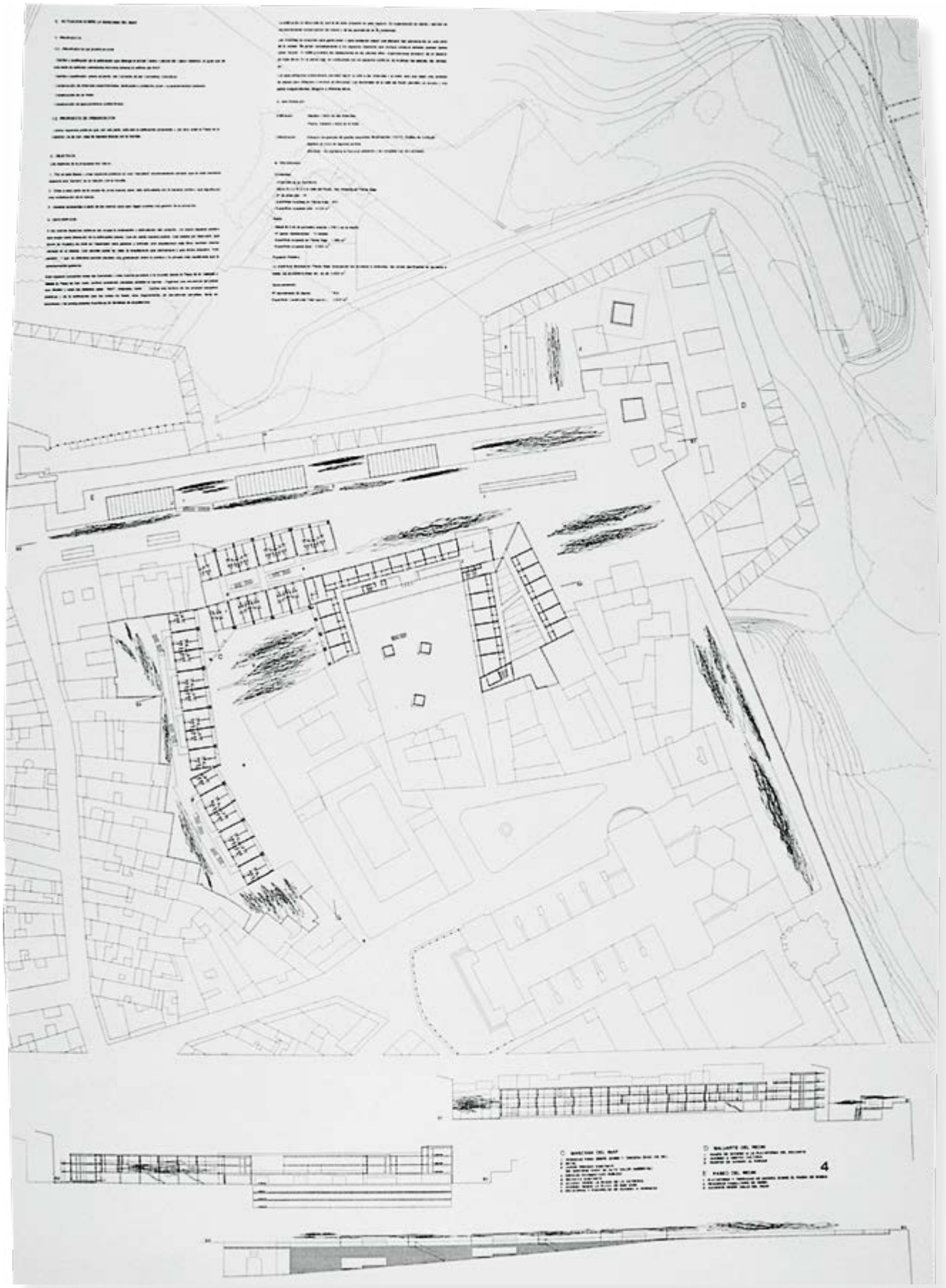
SECCIÓN POR BIBLIOTECA 1. Francisco J. Mangado, 1996. Estudio de Francisco J. Mangado.



ALZADO Y SECCIÓN PARA ARCHIVO Y APARCAMIENTO. Francisco J. Mangado, 1996. Estudio de Francisco J. Mangado.



PLANO DE PLANTA GENERAL. BIBLIOTECA. Francisco J. Mangado, 1996. Estudio de Francisco J. Mangado.



PROPUESTA DE TRANSFORMACIÓN DEL ÁREA.
Francisco J. Mangado, 1996. Estudio de Francisco J. Mangado.



PROPUESTA DE EXCAVACIÓN DEL BALUARTE BAJO DE NUESTRA SEÑORA DE GUADALUPE.
Francisco J. Mangado, 1996. Estudio de Francisco J. Mangado.



PLANTA DE CUBIERTA Y LUCERNARIOS DE LA BIBLIOTECA.
Francisco J. Mangado, 1996. Estudio de Francisco J. Mangado.

MUSEO DE LOS SANFERMINES. MANSILLA + TUÑÓN ARQUITECTOS, 2001-2008

El boom museístico desarrollado desde la década de 1980 y que consolidó algunas de las principales arquitecturas de museos a nivel nacional e internacional, dejó también por el camino interesantes proyectos, como el museo de los sanfermines. La idea de crear un museo dedicado a las famosas fiestas arranca en la década de 1990 cuando convergen en el Ayuntamiento de Pamplona dos iniciativas privadas interesadas en instalar en el Palacio del Condestable un museo de los Sanfermines y del encierro.

Con el deseo de ubicarlo en el Paseo del Arga, en la Rochapea, el Ayuntamiento de Pamplona convocó en marzo de 2001 un concurso internacional de ideas, invitándose también expresamente a algunos estudios como el del prestigioso arquitecto japonés Arata Isozaki. De los 22 proyectos presentados se preseleccionaron 8, eligiéndose como ganador el titulado «La fiesta entre las flores», de los arquitectos Emilio Tuñón Álvarez y Luis Moreno Mansilla, que proponía una intervención en el baluarte de Parma de la muralla de Pamplona con un puente de 20 metros de ancho y 150 de largo y una superficie aproximada de 4.500 metros cuadrados, siendo el presupuesto total de 13,2 millones de euros. Sin embargo, el proyecto fue invalidado por la Institución Príncipe de Viana debido a la condición de Bien de Interés Cultural de la muralla objeto de intervención.

En junio de 2004, el equipo de arquitectos presentaba al ayuntamiento un nuevo proyecto con un cambio de ubicación a la plaza de Pompeyo. Ahora se trataba de dos edificios-flor elevados seis metros sobre el nivel del suelo para evitar riadas e inundaciones, y sustituía la idea de museo por la de centro temático, contando ambos edificios con 8.300 metros cuadrados y un coste de 32,7 millones de euros. Aunque en los presupuestos de 2005 se consignaron 1,2 millones de euros para el inicio de las obras, se paralizaron por decisión municipal.

El proyecto se retomaría en marzo de 2008, incluyéndose en el Plan Navarra 2012 del Gobierno de Navarra. Se decidía entonces un nuevo cambio de ubicación, en el antiguo parque de bomberos de la calle Aralar, y se consolidaba la idea de un Centro temático de los Sanfermines y del encierro, con una superficie estimada de 3.900 metros cuadrados y un presupuesto de 18,450 millones de euros cofinanciado entre el Gobierno de Navarra, hasta el 80%, y el Ayuntamiento de Pamplona. El nuevo proyecto, presentado por los arquitectos en junio de 2009, fue concebido como un «castillo contemporáneo» en diálogo con las fortificaciones históricas de la ciudad de Pamplona, y se anunciaba un concurso para seleccionar la museografía y la atención del centro, que era dada a conocer en noviembre por la prensa, debida a Empty y Arena Comunicación Audiovisual (*Diario de Navarra*, 11-2-2009; 11-6-2009; 16-11-2009).

Tres proyectos y dos ubicaciones después, y pese a anunciarse en los medios de comunicación que las obras darían comienzo con el traslado del Parque de Bomberos a su nueva sede en Trinitarios, el Centro temático de los Sanfermines y del encierro se convertía en un proyecto frustrado a pesar de la capacidad de adaptación de los arquitectos a las diferentes necesidades planteadas, cuya trayectoria profesional en el ámbito museístico pregonaban diferentes trabajos. Olvidado este proyecto, el ayuntamiento inauguraba en 2024 el *Espacio SanFermIN! Espazioa*, ubicado en la cuesta de Santo Domingo, como centro de experiencias sobre los sanfermines.

Contamos con las infografías del diseño final destinado a la calle Aralar en las que se vislumbra lo que pudo ser este ambicioso proyecto, perfectamente integrado en el entorno, conectando las murallas históricas con el ensanche y las vistas hacia el Arga. Mientras que el proyecto de 2001-2003 se enmarca en la línea conceptual seguida por los arquitectos en la aproximación a la naturaleza y la conceptualización espacial en torno a la *flor* y *campo de flores* que caracterizará parte de su trabajo por esas fechas, el de 2009, apuntalado como fortale-

Mansilla + Tuñón Arquitectos. Infografía del Museo de los Sanfermines, 2009. Gentileza de Emilio Tuñón Álvarez.

«Conjunto dedicado a los Sanfermines», *MANSILLA + Tuñón: 1992-212. Geometrías activas. Active geometries. In memoriam*, *El Croquis*, núm. monográfico 161 (2012), pp. 126-131.

González Cruz, A. J., *Reglas de juego y grados de libertad. Una aproximación al origen de la forma en los proyectos de arquitectura de Mansilla + Tuñón [1992-2012]*, Tesis doctoral, Madrid, ETSAM, Universidad Politécnica de Madrid, 2021.

González Cruz, A. J.; González de Mendoza, N. M. y Pina Lupiañez, R., «Las especies de Mansilla + Tuñón [1992-2012]. Una aproximación al origen de la forma en el proyecto de arquitectura contemporáneo», *Revista de Arquitectura*, vol. 25, núm. 38 (2020), pp. 36-44.

Tuñón Álvarez, E. (Mansilla + Tuñón Arquitectos), «Familias: quince años, quince museos», en A. Martínez-Medina, M. E. Gutiérrez Mozo, J. L. Oliver Remírez (ed.), *Lecciones de Arquitectura*, Alicante, Colegio Territorial de Arquitectos de Alicante y Universidad de Alicante, 2014, pp. 19-26.



INFOGRAFÍA DEL MUSEO DE LOS SANFERMINES.
Mansilla + Tuñón Arquitectos, 2009. Gentileza de Emilio Tuñón Álvarez.

za, fue concebido en un sentido orgánico y experiencial, como explica el mismo Tuñón Álvarez, al plantearse «*como una manada sobre la que se elevan tres cabezas*» interactuando con las personas «*de un modo parecido a la manera en que los verdaderos encierros se producen*», concibiéndose el museo no como una colección de objetos sino de «*experiencias en forma de realidad virtual*», ofreciendo además una aproximación a la ciudad «a través de tres grandes miradores que actúan como *cazadores de ángeles* a la manera del John Hejduk de *Bovisa*, reconstruyendo la unidad de la ciudad y su relación en el paisaje, al tiempo que hace su perfil reconocible».

Este concepto se enmarca en la idea del museo no como «*lugar de la contemplación pasiva y personal de un objeto fijo*», sino como «*sistema abierto, donde un sujeto activo interactúa con un objeto cambiante*».

Una desafortunada planificación institucional, la falta de coordinación previa al concurso de proyectos entre las diferentes partes competentes en materia de patrimonio, desajustes presupuestarios y la priorización de otras políticas municipales en plena crisis económica, frustraron el que, sin duda, era un interesante proyecto museístico.

[Ignacio Urricelqui Pacho]



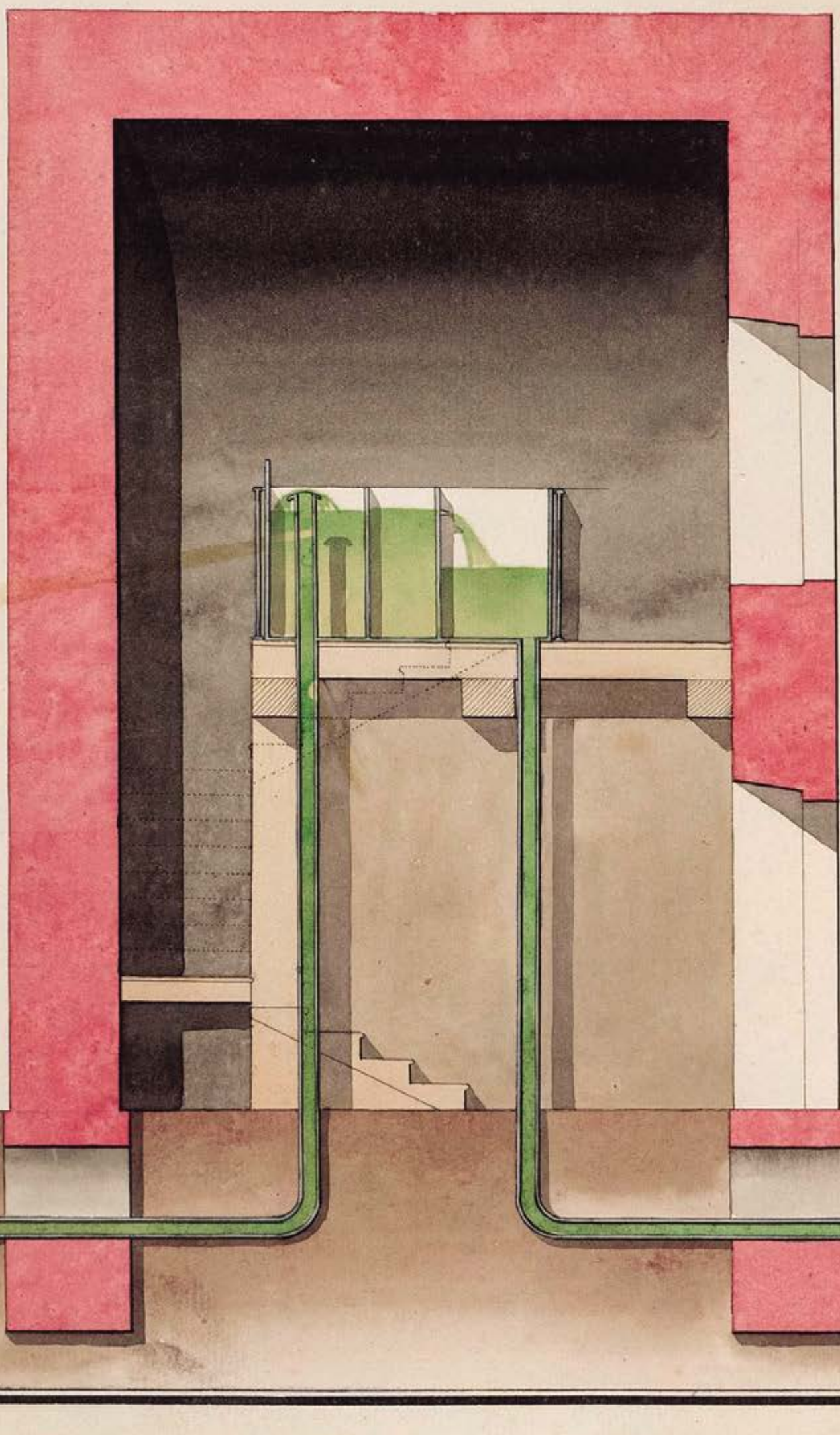
INFOGRAFÍA DEL MUSEO
DE LOS SANFERMINES.
Mansilla + Tuñón Arquitectos, 2009.
Gentileza de Emilio Tuñón Álvarez.



INFOGRAFÍA DEL MUSEO
DE LOS SANFERMINES.
Mansilla + Tuñón Arquitectos, 2009.
Gentileza de Emilio Tuñón Álvarez.

Profil En longueur du d. chateau d'Eau.

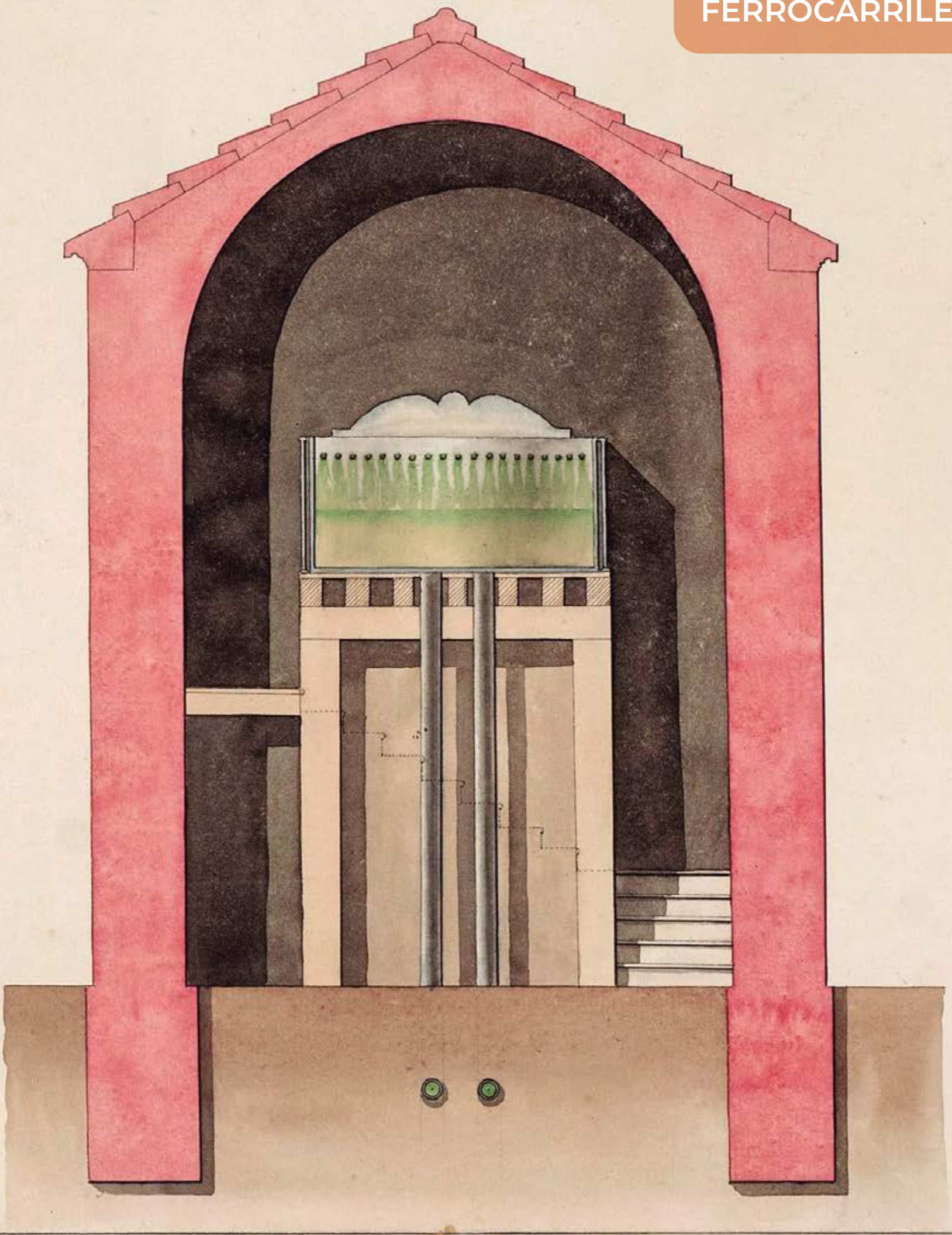
quiroze.



Lopez

INGENIERÍA Y FERROCARRILES

Profil En travers du dit chanteau [illegible]



ACUEDUCTO PARA LA TRAÍDA DE AGUAS DESDE LAS FUENTES DE SAN JUAN DEL RAMO HASTA LA PLAZA DE VIANA. 1611

DETALLE DEL PROYECTO PARA LA TRAÍDA DE AGUAS A PAMPLONA.
François Gency, 1774. Archivo Municipal de Pamplona [pp. 322-323].

En septiembre de 1611 el Ayuntamiento de Viana se reunió para dar cuenta de los trabajos llevados a cabo a fin de investigar en las distintas fuentes conocidas al norte de su jurisdicción y decidir qué paraje ofrecía mejores perspectivas para traer sus aguas a la plaza principal de la villa. Hasta esa fecha el hontanar primordial de la población –la fuente Nueva– se localizaba extramuros, al final del Arrabal Grande. Ello impulsó al consistorio a contactar con el zahorí Cristóbal Mínguez Asenjo, natural de Carisgotas (Toledo), a quien escribió el clérigo Gonzalo de Argandoña. Cristóbal venía precedido de fama de «*persona de opinión y experiencia para semejantes edificios [proyectos] y que desengañase su nacimiento y cantidad de agua y si sería permanente para se conservar en el servicio de la dicha villa*». Llegado a Viana el 13 de septiembre, salió a recorrer distintos manantiales localizados al norte de la jurisdicción acompañado del alcalde, regidores y «*demás personas*» y dictaminó que el paraje más favorable era el del camino de San Juan [del Ramo], próximo al medieval convento de ese nombre. Zahorí y ayuntamiento convinieron en que desde ese lugar situado a unos tres kilómetros de la población sería fácil encañar la conducción hacia la localidad, objetivo que únicamente presentaba la dificultad de salvar el hoyo existente entre el montículo del Cueto y la zona de extramuros donde se alzaba el portal de San Juan junto a la plaza.

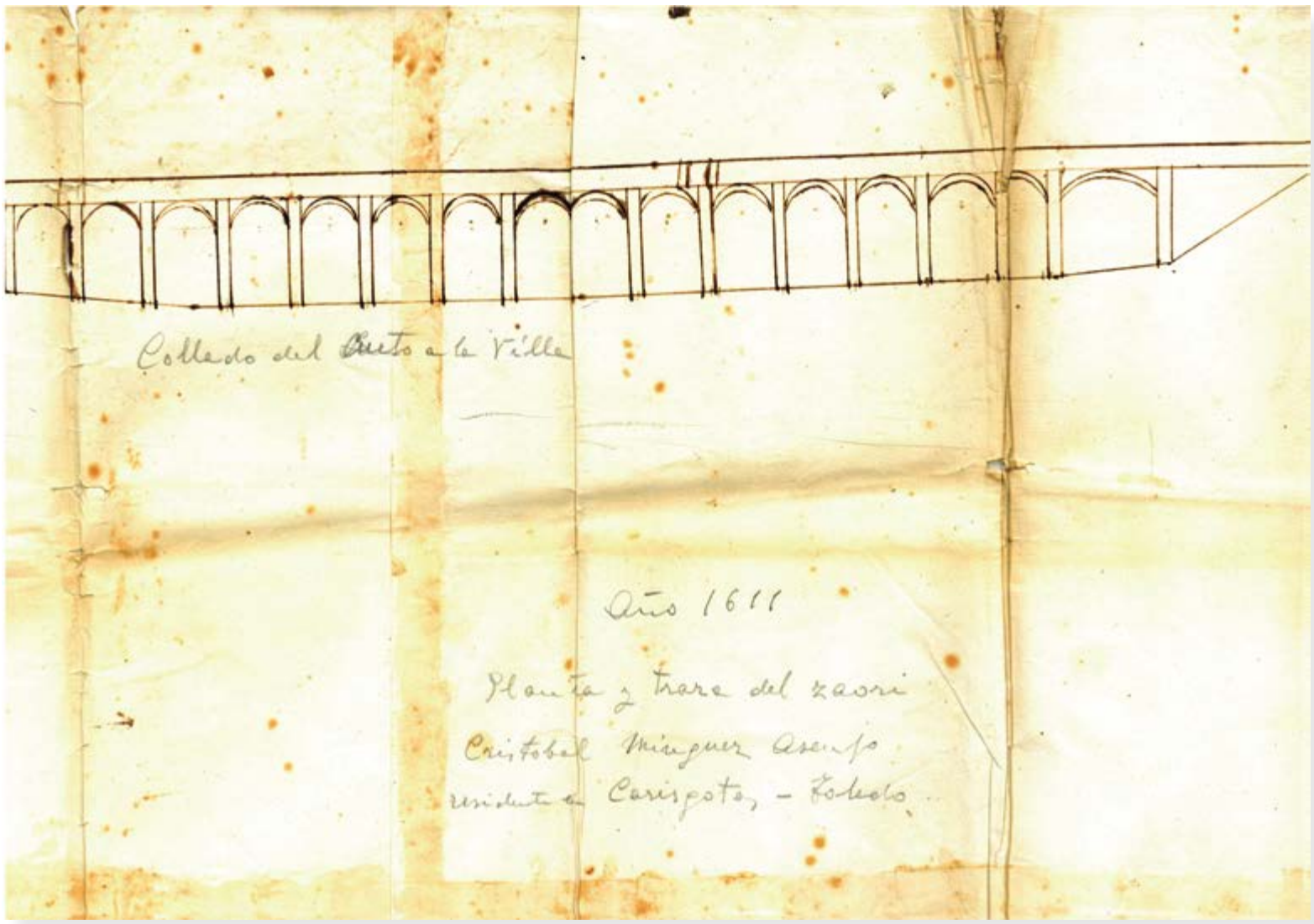
Para soslayar este inconveniente autoridades y contratado idearon construir en esa hondonada un acueducto de dieciséis arcos, cuyo plano se conserva en el archivo municipal. Probablemente su autor es Pedro de Añoa, uno de los concejales presentes en la comitiva, según la inscripción «*Era de Añoa*» que figura en el gráfico. Además del dibujo de los arcos, Añoa añadió el trazado del trayecto anterior de la conducción que por el campo llegaría a la obra y la posterior arribada a la calle de la Carrera en los extramuros, que llevaría hasta la plaza. En los años veinte del siglo pasado el investigador vianés y general de brigada Francisco Javier Becerra Abadía agregó en el plano unas notas a lápiz de carácter histórico y toponímico. El archivo custodia, además, un folio coetáneo en el que se pormenorizan los miles de reales que se invertirían en la obra y sus miles de ladrillos para pilares, arcos, pechinas, mampostería, hiladas de arcanduces, robos de yeso y cal, arcas de conducción de las aguas, jornales de braceros.

El consistorio no volvió a tratar el tema del citado acuífero hasta la sesión de 6 de agosto de 1612 cuando parece renovar su confianza en las zanjas que había abierto el zaorí mentado el año anterior y ordena que dos regidores –Juan de Santesteban y Juan de Rincón– «*busquen dineros a censo*» para realizar el proyecto. Mas los documentos existentes en el archivo de la ciudad no vuelven a ofrecer la más mínima noticia sobre el plan. Por el contrario, ese mismo año las autoridades comisionan al regidor Pedro de Itúrbide, el cual encargará al cantero Joan de Herenchun otras pilas en la fuente Nueva y un lavadero enfrente, y de ahí en adelante serán muy habituales las intervenciones en este venero, lo cual demuestra una clara preferencia municipal, que persistió hasta finales del siglo XIX. No obstante, la localidad continuó con otros proyectos en lo tocante a la provisión de agua, tanto al comprar a la villa de Labraza parte del agua del río San Pedro en tierra alavesa en 1621 como en el intento de traerla «*de las montañas de La Aldea en La Población*», adonde viajaron desde Viana don Juan Antonio Eguaras, regidor, Carlos Azpillaga, maestro arquitecto, y Nicolás Echalecu, escribano, en 1796.

En fin, la codiciada agua de boca llegó a la plaza central de la ciudad de Viana, denominada por entonces de la Constitución, en 1889 por su propio pie desde el manantial de Valdebañes, situado al norte de la ciudad y excavado en una finca cedida gratuitamente por el vianés conde de San Cristóbal. Pocas jornadas después se la dotó de pilas para los ganados y lavadero e incluso de una copla optimista que todavía pervive en nuestro folclore: «*La fuente Nueva en la plaza, el tren por La Alberguería, arbolillos en el Muro: ¡Viana será una alegría!*».

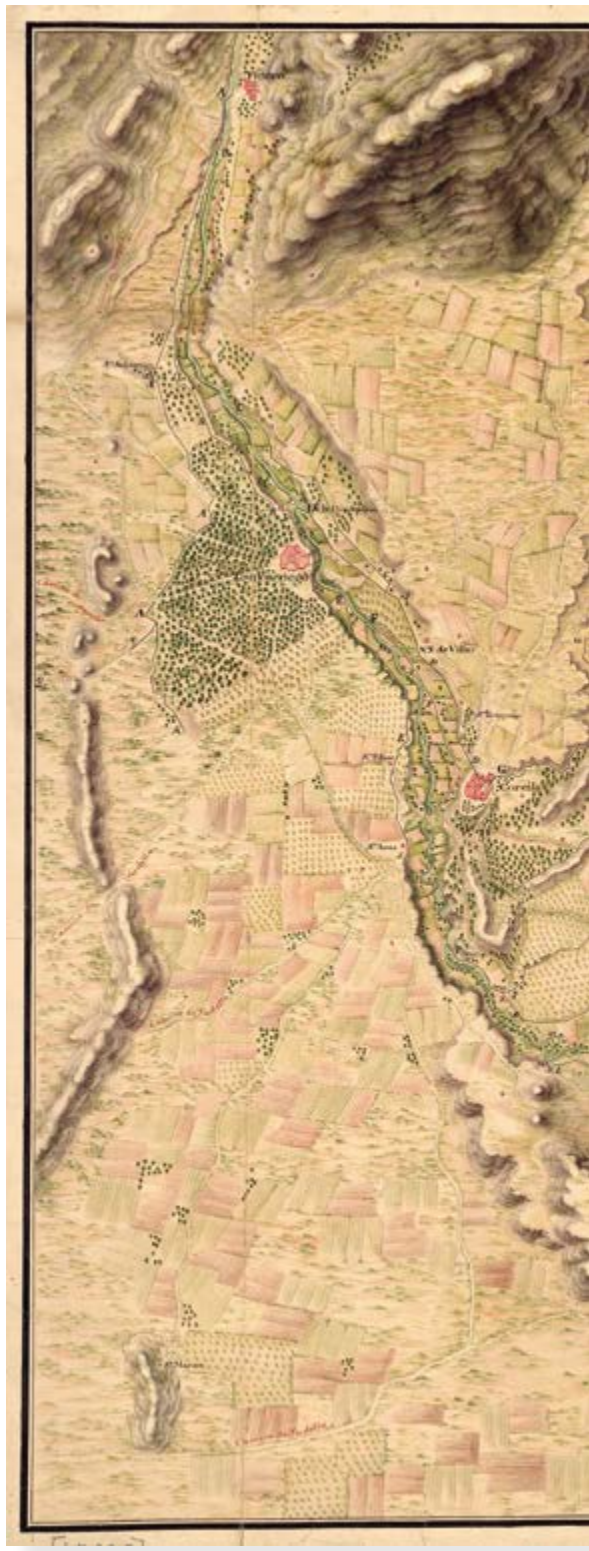
[Félix Cariñanos San Millán]

Archivo Municipal de Viana. Plantas para fábricas, caja 0008, carp. O, doc. 3.
Archivo Municipal de Viana. Declaración sobre fuentes en términos de Viana, 1611, caja 0008, carp. O, doc. 2.
Labeaga Mendiola, J. C., *Viana monumental y artística*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1988, pp. 93-94.



PROYECTO DE 1611 PARA LA TRAÍDA DE AGUAS DESDE LAS FUENTES DE SAN JUAN DEL RAMO HASTA LA PLAZA DE VIANA.
Archivo Municipal de Viana.

CANALES DE RIEGO PROMOVIDOS POR EL VIRREY CONDE DE GAGES PARA REMEDIAR LOS CONFLICTOS ENTRE ALFARO, CORELLA Y CINTRUÉNIGO POR EL AGUA DEL RÍO ALHAMA. JERÓNIMO MARQUELI, 1750; FELIPE CRAME, 1752.



CANAL DESDE RINCÓN DE SOTO.
Jerónimo Marqueli, 25 de noviembre de 1750. Archivo General de Simancas.

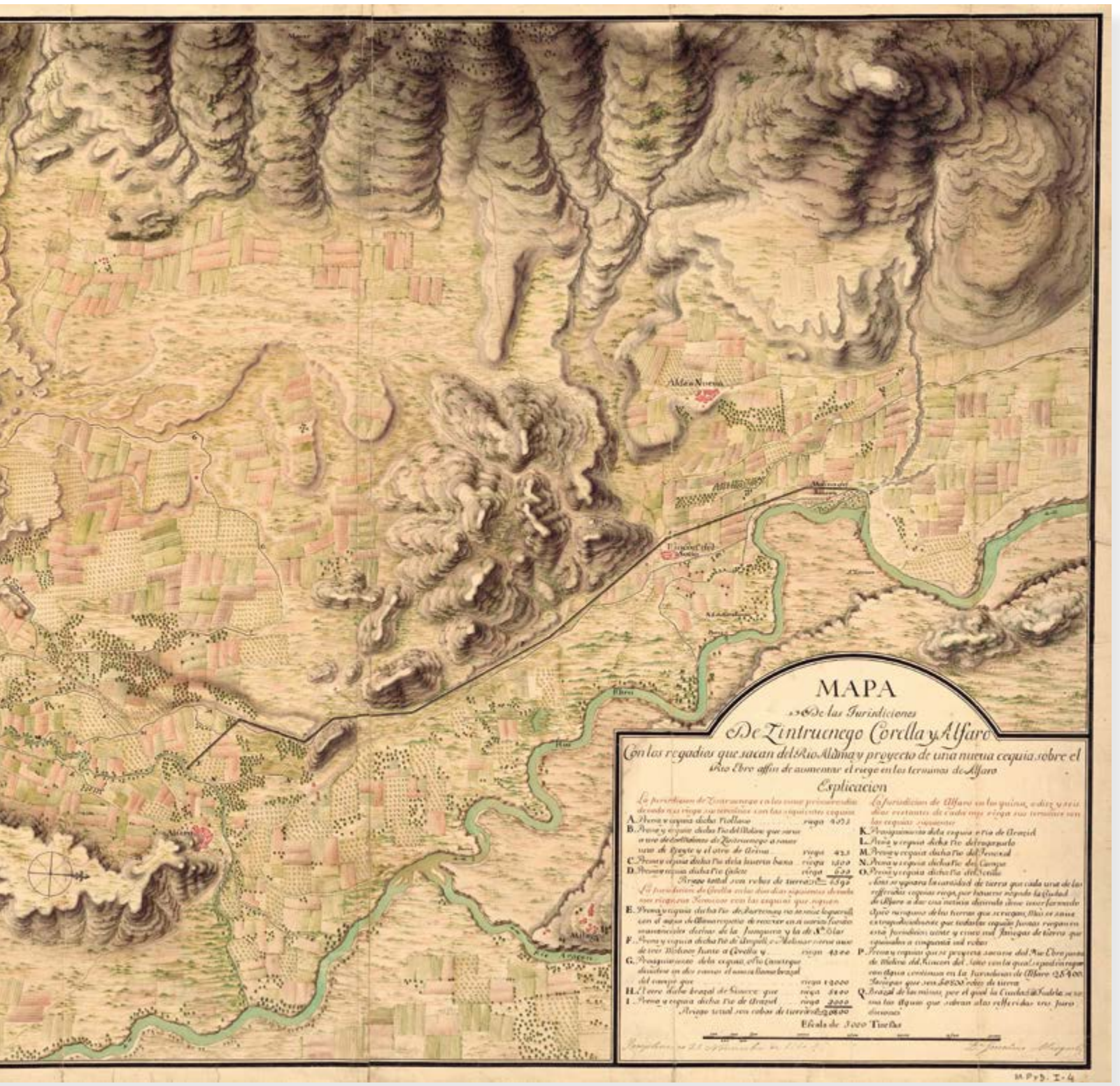
El siglo de la Ilustración fue un periodo propicio para la formulación de proyectos con los que se intentaba solucionar los problemas de todo tipo que aquejaban el país. Movidos por el optimismo y el ideal de progreso, los ilustrados compusieron planes que muchas veces no pasaron del papel por ambiciosos e inviables. Una de las medidas preferidas para favorecer el desarrollo económico fue la construcción de canales navegables, que mejorarían las comunicaciones y aumentarían el comercio, y a la vez podrían servir para riego con el que expandir la agricultura. Aunque la mayoría de estos proyectos hidráulicos no se llevaran a cabo, hay que valorar en su elaboración el estudio de documentos antiguos, el profundo conocimiento del territorio y la sólida formación de ingenieros militares y arquitectos. En Navarra se realizaría una de las obras más sobresalientes en este campo: el Canal Imperial de Aragón.

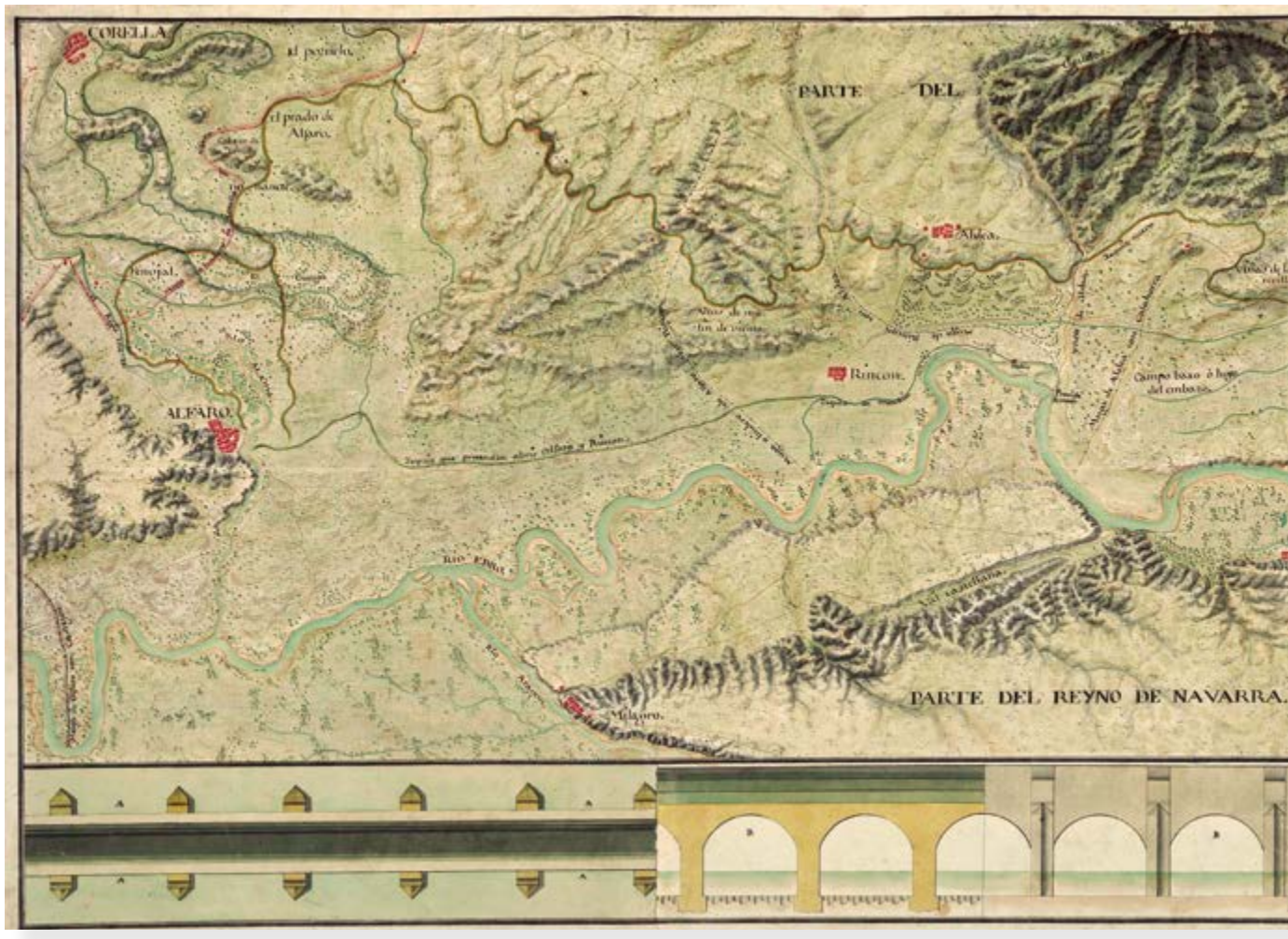
Unos años antes, el virreinato de Juan Buenaventura Dumont, conde de Gages (1749-1753) se distinguió por un decidido impulso de las obras públicas, en las que hizo intervenir a los ingenieros que tomaban parte en las tareas de fortificación de Pamplona. Su principal actuación fue el camino real a Aragón y Castilla por la Ribera, dirigido por Jerónimo Marqueli. En el ámbito de la ingeniería hidráulica, se cuentan un plan para convertir en navegable el río Bidasoa y los dos proyectos de regadío en el Ebro que nos ocupan. Estas iniciativas quedaban comprendidas en las políticas reformistas gubernamentales inspiradas por el marqués de la Ensenada, quien tuvo puntual conocimiento de ellas a través de Gages.

La construcción de un canal de riego empleando agua del río Ebro pretendía resolver la secular disputa que enfrentaba a Alfaro, Corella y Cintruénigo por el aprovechamiento del Alhama. Desde la Edad Media tenían establecido el siguiente reparto del agua: los cinco primeros días de cada mes para Cintruénigo, los diez siguientes para Corella y los restantes para Alfaro. La ejecución de las penas contra los contraventores daba lugar a situaciones violentas e incluso muertes, así como a continuos litigios ante los tribunales castellanos y navarros. La situación había llegado a tal punto que el 24 de marzo de 1750 el conde de Gages recibía una orden real *«para contener los excesos que se cometían en las usurpaciones de aguas»*.

Convencido de que, si las desavenencias se debían a la escasez de agua, la única forma de remediarlas era lograr la abundancia de ésta, el virrey se hizo informar de las posibles soluciones. La noticia de estas indagaciones llegó a Corella y Cintruénigo, que le remitieron un memorial donde sugerían tomar el agua del Ebro en Rincón de Soto para conducirla a los campos de Alfaro. De esta forma, la ciudad castellana podría cederles una parte de los días que le correspondían del Alhama. A cambio, se comprometían a financiar el proyecto. Para estudiar la viabilidad de la propuesta, Gages designó a los ingenieros Jerónimo Marqueli y Andrés Rodolphe,

España. Ministerio de Cultura. Archivo General de Simancas, MPD, 01, 004.
España. Ministerio de Cultura. Archivo General de Simancas, MPD, 11, 037.
Archivo General de Simancas. Guerra Moderna, leg. 3605.
Mendióroz Lacambra, A. M., «El conde de Gages, virrey de Navarra durante 1749-1753», *Cuadernos del marqués de San Adrián: revista de humanidades*, núm. 5 (2007), pp. 119-152.
Yanguas y Miranda, J., *Diccionario Histórico-Político de Tudela*, Zaragoza, Imp. de Andrés Sebastián, 1823.


MAPA
De las Jurisdiciones
De Zintruenigo Cordlla y Alfaro
Con los regadios que sacan del Rio Alhama y proyecto de una nueva cequia sobre el
Rio Ebro affin de aumentar el riego en los terminos de Alfaro
Esplicacion
Escala de 3000 Varas



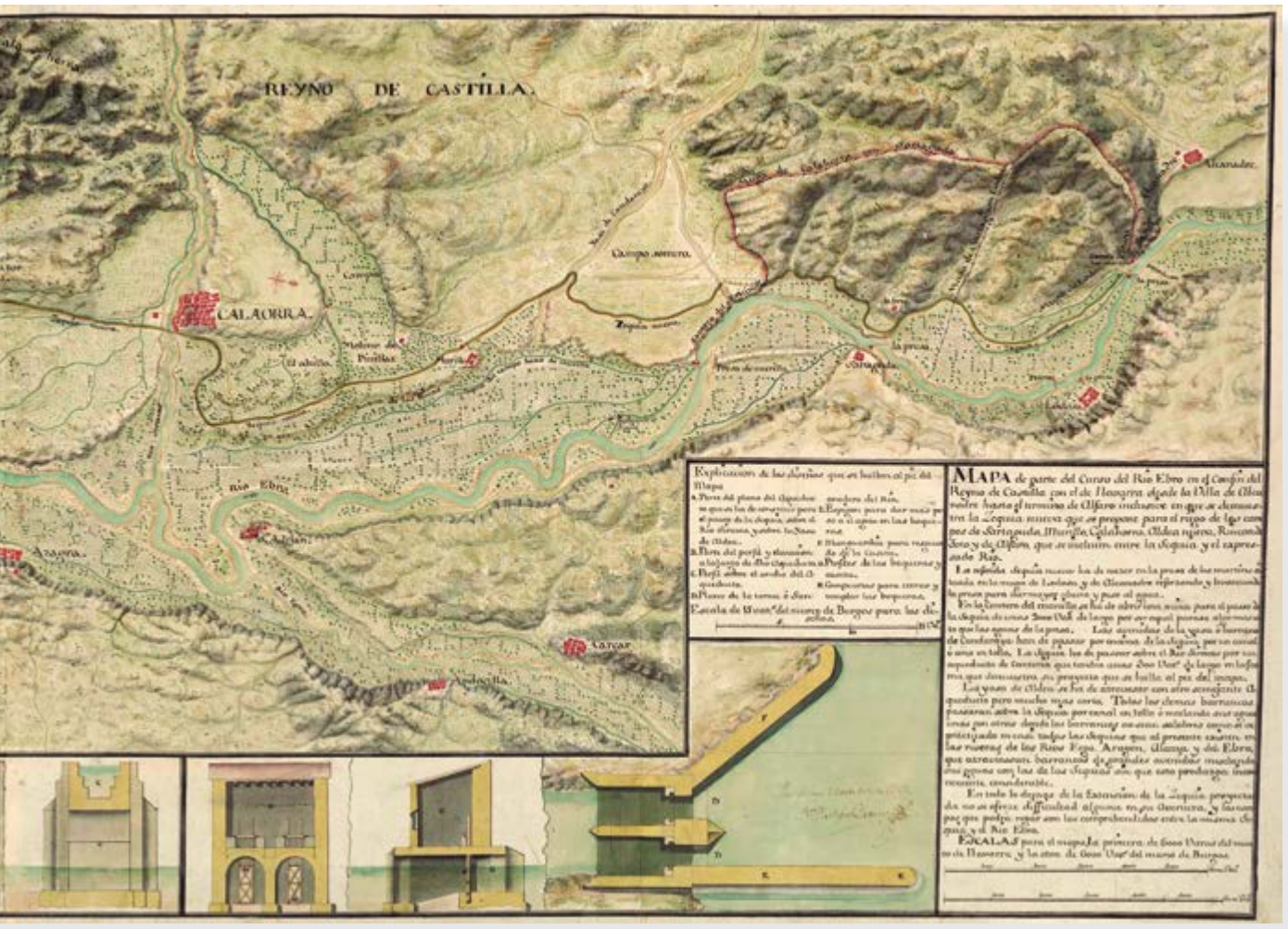
quienes acudieron a reconocer las tierras regadas por el Alhama, así como el punto más adecuado del Ebro para dar inicio al canal.

El plano de Marqueli (Pamplona, 25 de noviembre de 1750) representa tanto el trazado del canal como el sistema de presas y acequias del regadío del Alhama. El canal tomaría el agua junto al molino de Machín en Rincón y la dirigiría hasta el término de Alfaro, donde se regarían unos 50.800 robos de terreno, situados entre la propia conducción y el río Ebro. Precisamente, la orientación del plano viene determinada por esta circunstancia, pues quedan en primer término todos los campos beneficiados por el nuevo regadío. Las tierras de Alfaro situadas al otro lado seguirían dependiendo del Alhama, pero en adelante sólo necesitarían cinco de los días a los que la ciudad tenía derecho. A la izquierda aparece cartografiada la cuenca del Alhama hasta Fitero, ya que en sus proximidades nacen las acequias del río Llano y el río del Molino, que abastecen Cintruénigo. Además, se representa el río de las Minas, construido en el siglo XVII para conducir hacia Tudela las aguas sobrantes del Alhama. Se trata de un mapa minucioso y de gran belleza, con su combinación de colores para mostrar los usos del suelo, más el sombreado de las estribaciones montañosas del Sistema Ibérico.

Este plano, junto al compromiso de Corella y Cintruénigo de sufragar las obras, recibiría la aprobación real, comunicada el 14 de diciembre. En la carta, se advertía al conde de Gages de que su *«celo y prudente conducta»* tendrían que vencer las previsibles objeciones de Alfaro. En efecto, durante la realización de los reconocimientos, la presencia en la ciudad de los ingenieros había sido recibida con alborotos y con negativas a facilitar cualquier información. Alfaro justificará su oposición en el escaso valor de los campos a regar, los futuros pleitos por el agua con los pueblos ribereños del Ebro y las frecuentes avenidas de este río, que harían muy gravoso el mantenimiento de la acequia, una parte del cual tendría que costear.

La intención del virrey de desplazarse sobre el terreno para tratar con las localidades interesadas se vio frenada por la gota que padecía. Entretanto, la ciudad de Tudela, noticiosa del proyecto, le remitió un memorial donde proponía tomar las aguas más arriba de Rincón, en la presa de Murillo, al entender que en tal caso el regadío podría llegar hasta sus campos.

Dicha propuesta será tenida en cuenta cuando se retomen los trabajos en mayo de 1752. En esta ocasión el designado para el reconocimiento fue el ingeniero Felipe Crame, quien advirtió en sus nivelaciones que desde la presa de los Mártires en Lodosa se podría proceder al regadío no sólo de Alfaro, sino también de los términos de Sartaguda, Murillo, Calahorra, Aldeanueva y Rincón de Soto. En consecuencia, el virrey decidió convocar a todas estas localidades, más Corella, Cintruénigo y Tudela, para que acudieran con sus respectivos comisionados y peritos a un nuevo reconocimiento.



CANAL DESDE LODOSA.
Felipe Crame, 24 de octubre de 1752. Archivo General de Simancas.

Días más tarde, el 10 y 11 de junio, Gages presidió en Corella las conferencias de todos los comisionados, ante quienes el ingeniero presentó el plan y el presupuesto de la obra, estimado en 90.000 ducados. Cada población presentó un informe sobre el proyecto, la superficie de tierra que podría regarse en su término y las utilidades que veían a su ejecución. Uno tras otro, todos los comisionados fueron exponiendo inconvenientes y perjuicios. Especialmente llamativas resultaron las justificaciones de Corella y Cintruénigo: la primera aseguraba que contaba con riego suficiente para sus campos y la segunda que no tenía permisos para extender su superficie de regadío, una alusión al «privilegio de los mil pasos» que circunscribía sus cultivos a la vega del Alhama. Por su parte, Alfaro repitió los motivos que había utilizado para rechazar el plan de Marqueli. Ante este *«espíritu de oposición»*, el virrey comunicó la disolución las conferencias, lo que incluyó una reprimenda a Corella y Cintruénigo por su inconsecuencia. Sin embargo, la elaboración del plano siguió adelante, en la confianza de que pudiera llegarse a un acuerdo.

El mapa de Felipe Crame (Pamplona, 24 de octubre de 1752), tiene un formato horizontal apaisado debido a la longitud de la acequia, que se extendía desde la presa de los Mártires en Lodosa hasta la presa de Cenojal en Corella. Las obras más destacadas por su envergadura aparecen representadas en la parte inferior con sus planos y perfiles: la sangradera o toma de agua y los acueductos, uno sobre el río Cidacos y otro sobre la yasa de Aldeanueva. Además, habría que elevar la presa de los Mártires y excavar una mina de kilómetro y medio. El ancho superior de la conducción mediría unos cinco metros. La representación de Crame es bastante precisa en pueblos, mugas, accidentes geográficos y cursos fluviales, lo que pone de manifiesto la eficacia de sus reconocimientos sobre el terreno.

El plano fue recibido en la Corte en noviembre de 1752, tras lo que se instó al virrey a la consecución del proyecto. Sin embargo, para entonces Gages se mostraba frustrado por la actitud de los interesados, que se habían puesto a negociar por su cuenta con el objetivo de *«procurar cada uno el riego que necesita su término y dejar en la escasez a sus confinantes»*. Incluso, dentro de cada pueblo, las familias terratenientes, a las que pertenecían los comisionados, no deseaban extender el regadío al común de los vecinos, para así conservar el valor de sus haciendas y seguir controlando el gobierno local. Alfaro iba a acordar separadamente con Rincón la construcción de la acequia para no tener que renunciar al riego del Alhama. Por su parte, Corella y Cintruénigo ya no deseaban el proyecto por *«celos»* contra Tudela, cuyos campos podrían verse beneficiados por el agua sobrante del Alhama. En definitiva, los intereses particulares truncarían la viabilidad de unos regadíos destinados a extender la agricultura y con ello el progreso económico, algo que contrarió al espíritu ilustrado del conde de Gages por *«injusto»* y opuesto al bien común.

[Pablo Guijarro Salvador]

TRAÍDA DE AGUAS A PAMPLONA. 1699-1826

El XVIII fue un siglo crucial para la ciudad de Pamplona, que asistió a una intensa actividad modernizadora impulsada por una minoría ilustrada. Si bien en ocasiones la iniciativa partía de los virreyes, es el regimiento municipal el que emprende y ejecuta numerosos proyectos arquitectónicos, destacando la edificación de la capilla de San Fermín (1697-1717), la Casa de la Misericordia (1706) y la construcción de la nueva Casa Consistorial (1751-1760). Sin embargo, los mayores avances se produjeron en el urbanismo y saneamiento de la ciudad en la segunda mitad de siglo. Entre otros, se arreglaron los caminos que partían de los seis portales de la ciudad, proyecto iniciado en 1751 por Jean Bonaventura Thiéry du Mont, conde de Gages y virrey de Navarra. Se introdujo el alumbrado público, la numeración de las casas y la rotulación de las calles (proyectos finalizados en 1799). Por otro lado, se solucionó parcialmente un grave problema de salud pública como era la eliminación de las aguas residuales mediante la construcción de la red de alcantarillado proyectada por Pablo Ramírez de Arellano (1767-1773). Quedaba pendiente el suministro de agua para el consumo de la ciudad, el proyecto de canalización más importante por su complejidad y las dificultades que iba a suscitar.

A mediados del siglo XVIII la necesidad de abastecimiento de agua para Pamplona resultaba acuciante. Desde época romana se recurría a la existencia de pozos, tanto públicos como privados, y a la subida de agua desde el río Arga, pero estas soluciones no aseguraban el correcto y continuado caudal que demandaba la ciudad.

Ya en 1699 el municipio se planteó la posibilidad de conducir agua a la ciudad desde los manantiales de Subiza y Esparza, situados en la falda de la sierra del Perdón. A tal fin encargaron a José Ezquerro, maestro de obras y vecino de Tudela, y a Manuel de Salas, fontanero mayor de Madrid, que inspeccionaran la calidad de las fuentes y la posibilidad de realizar la conducción. Ambos se desplazaron hasta el lugar, revisaron los manantiales, tomaron medidas y, en apenas un mes y tras certificar la calidad de las aguas, presentaron un proyecto conjunto.

El trayecto propuesto discurría por un costado del monte, perdiendo altura de manera constante para evitar la gran pendiente y, pasando por Esparza en dirección a Zizur Menor, atravesaba el valle del Elorz, llegando a Pamplona por la Taconera. La conducción se realizaría mediante dos tuberías paralas, construidas seguramente con caños de arcilla cocida. También se construirían a lo largo del recorrido numerosas arcas y cambijas con el objetivo de asegurar el descanso y purificación de las aguas, así como para facilitar el registro y mantenimiento de la infraestructura.

Este primer proyecto no se realizó a causa de su elevado coste, que ascendía a noventa mil ducados. Ante la falta de fondos y la imposibilidad de financiación los regidores acordaron posponer el proyecto *sine die* en reunión celebrada el 21 de noviembre de 1699.

Pasarían más de setenta años hasta que se retomase el proyecto de la mano del conocido ingeniero hidráulico francés François de Gency. En 1774 el regimiento requirió a Gency para que se ocupara del proyecto, presentando los primeros planos el 20 de octubre de 1774. Este sería el inicio de la malograda participación del ingeniero francés en la traída de aguas, que se iba a dilatar a lo largo de cuatro años en los que se sucedieron varios planes y modificaciones.

El trayecto que propuso el ingeniero francés era muy similar al planteado en 1699 por Salas y Ezquerro. Gency planteaba una doble cañería de arcilla que conduciría el agua por gravedad gracias a la pendiente favorable. Se construirían varios registros para purificar las aguas y permitir el mantenimiento, disponiendo grandes depósitos para realizar medidas y facilitar la decantación de las aguas. En los puntos altos situados entre los valles se construirían castillos de agua que elevarían el agua por presión hasta el punto de registro.

La financiación de la obra se realizaría mediante la imposición de impuestos al comercio previa autorización real, para lo cual era necesario contar con el dictamen previo favorable de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. La institución dio el visto bueno, pero introdujo modificaciones en octubre de 1775 firmadas por Ventura Rodríguez, Juan de Villanueva, Pedro Arnal y Miguel Fernández. Los académicos recurrían al sistema romano de acueductos para salvar el paso de los valles intermedios, lo que aumentaba el costo de la obra, pero favorecía su mantenimiento a largo plazo.

Gency aceptó los cambios que proponía la Academia y adaptó el proyecto en consecuencia. Sin embargo, el regimiento tenía dudas sobre el planteamiento general de la canalización y solicitó que desde Madrid se enviara un especialista que verificase el plan del ingeniero francés sobre el terreno. A

Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, planos y dibujos, núms. 40 (2), 15, 30, 37, 50/1 y 50/10.

Archivo Municipal de Pamplona. Libros de Actas del Pleno, núm. 23 (ff. 60v-61r), núm. 49 (ff. 11r-11v, 16v, 28v-29r, 166v-167r).

Archivo Municipal de Pamplona. Fuentes, legs. 1 y 2.

Archivo Municipal de Pamplona. Libro de Oro, ff. 31v-35r.

Alegría Suescun, D., *Historia del abastecimiento de agua a la Comarca de Pamplona*, Mancomunidad de la Comarca de Pamplona, 2011

Molins Mugueta, J. L., *II Centenario de la traída de aguas a Pamplona: 1790-1990*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 1990.

Villamayor Fernández, R., *Gravedad o presión. Proyecto de conducción de agua y fuentes de Pamplona*, Exposición en el Archivo Real y General de Navarra, 16 de junio-16 de octubre de 2011, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2011.

resultas de las gestiones realizadas por el representante de la ciudad en la corte se nombró a Juan de Villanueva, que llegó a Pamplona en junio de 1776. Los informes que presentó Villanueva no fueron concluyentes, y el regimiento optó por seguir adelante con el plan de Gency, sin embargo, un nuevo contratiempo iba a retrasar los planes del francés, en esta ocasión en forma de concurso.

En 1778 Sebastián de Perugorría presentó un plan alternativo al de Gency, que fue desechado. Perugorría apeló al Real Consejo, lo que obligó al regimiento a convocar un concurso al que se presentaron Perugorría, Manuel Pablo de Óloriz y el propio Gency. El Consistorio solicitó el dictamen del teniente general Silvestre Abarca, inspector del Real Cuerpo de Ingenieros. El insigne militar se decantó por el proyecto y planes de Gency al considerar que estaban más asentados en los preceptos de la hidráulica.

Las obras no se iniciaron hasta abril de 1779, decretando el Consistorio que se comenzara por el reservatorio general de las aguas, que debía de construirse junto a la tapia de la huerta del convento de las Carmelitas Descalzas por la parte que daba al portal de la Tejería. Al poco de iniciarse los trabajos se suspendieron al detectarse graves defectos de construcción. Gency fue apartado del proyecto y sustituido por Ventura Rodríguez, cuyo plan fue el que terminó por llevarse a la práctica de manera efectiva por los maestros de obras Santos Ángel de Ochandátegui y Pedro Ángel Aranguren.
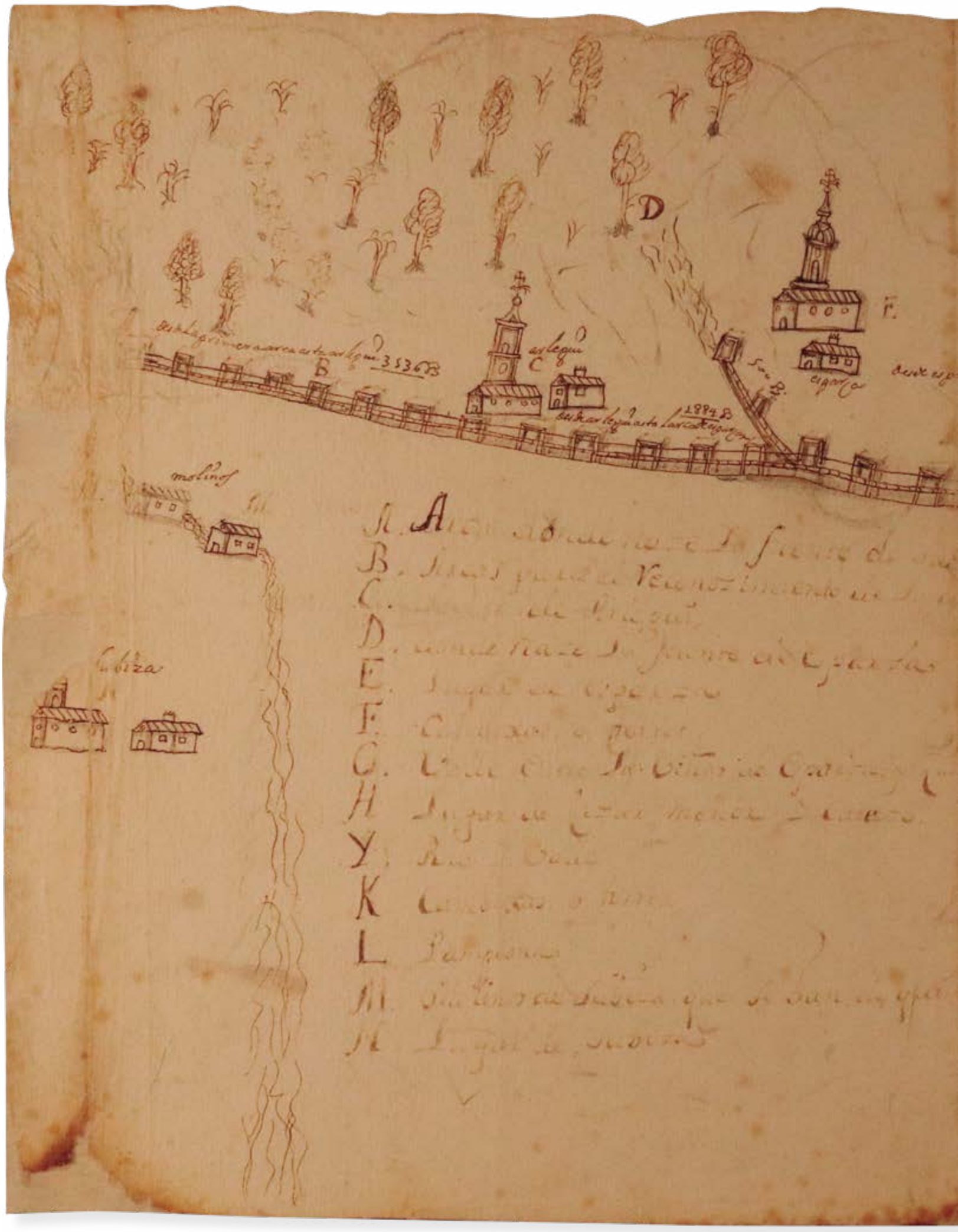
Pocos años después de finalizada la obra, la cal que se va depositando en la cañería por la decantación inadecuada del agua supone un grave problema que afectaba a la integridad de la infraestructura. El caudal disminuía progresivamente y amenazaba el aprovisionamiento de la ciudad. En estas circunstancias el ayuntamiento solicitó a Pedro Manuel de Ugartemendía, arquitecto de la Real Academia de San Fernando, que inspeccionara la infraestructura. Éste presentó un ambicioso proyecto de remodelación fechado el 5 de agosto de 1826, formado por una detallada memoria y once diseños explicativos de los trabajos que deberían acometerse. En esencia, Ugartemendía debía poner remedio a los depósitos de cal en los conductos facilitando su eliminación, para lo cual se necesitaba decantar el agua entes de su llegada a las fuentes, aumentar la sección de los conductos, además de facilitar el registro y medición en más puntos de los existentes en ese momento.

La solución planteada por Ugartemendía para aumentar la capacidad de los conductos en el tramo anterior al acueducto de Noain pasaba por convertirlo en una acequia que permitiera el registro y que el agua no llenase toda la sección. Del acueducto en adelante se construiría una tubería adicional, conformando de esta manera un sistema de caños triple, lo que permitiría aumentar el caudal. Finalmente, el plan propuesto incluía la edificación de nuevas construcciones para el registro y examen de las aguas. Se trata de registros comparadores dispuestos a distancias regulares, el primero de los cuales se construiría mediante una «obra canteril poligonal» agregada al arca de captación en el origen de las aguas. Entre las nuevas construcciones añadía dos grandes edificios purificadores.

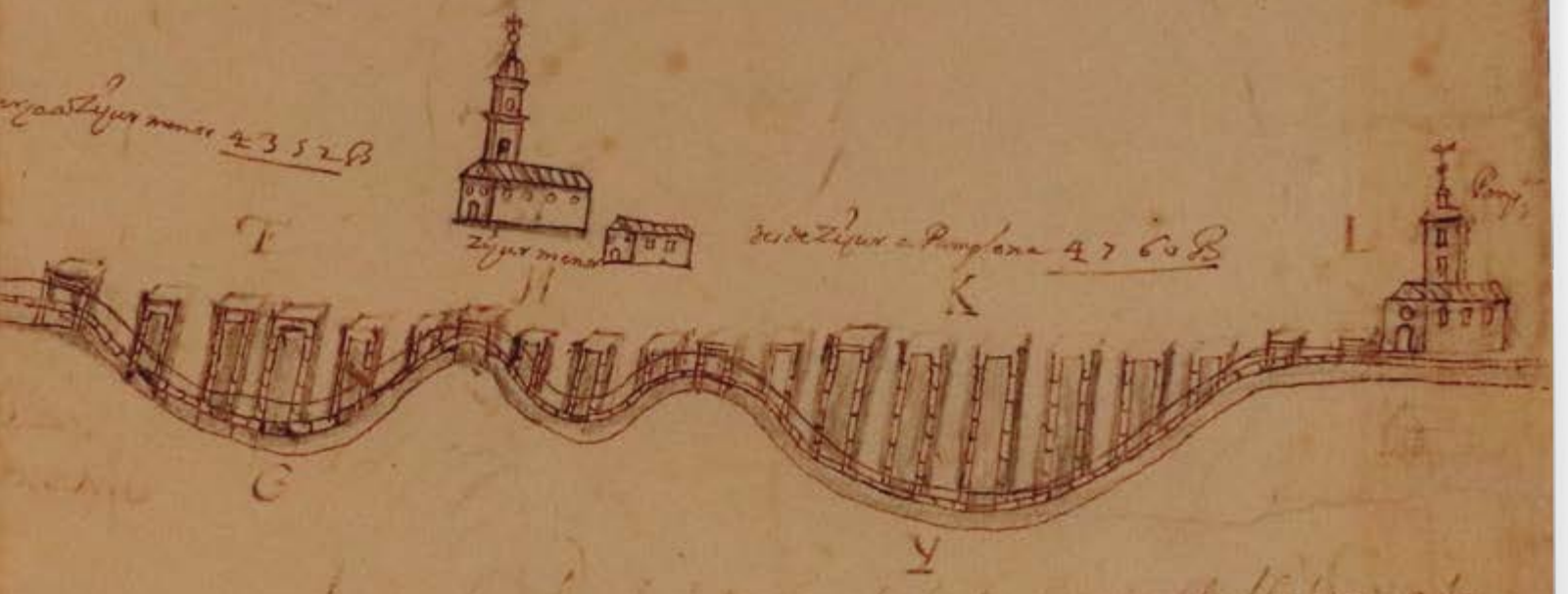
En la memoria presentada Ugartemendía evitó realizar un cálculo del coste que supondrían estas obras, dejando este trámite para más adelante, cuando ejerciera como director del proyecto con conocimiento del terreno y de los materiales que estuvieran a su alcance.

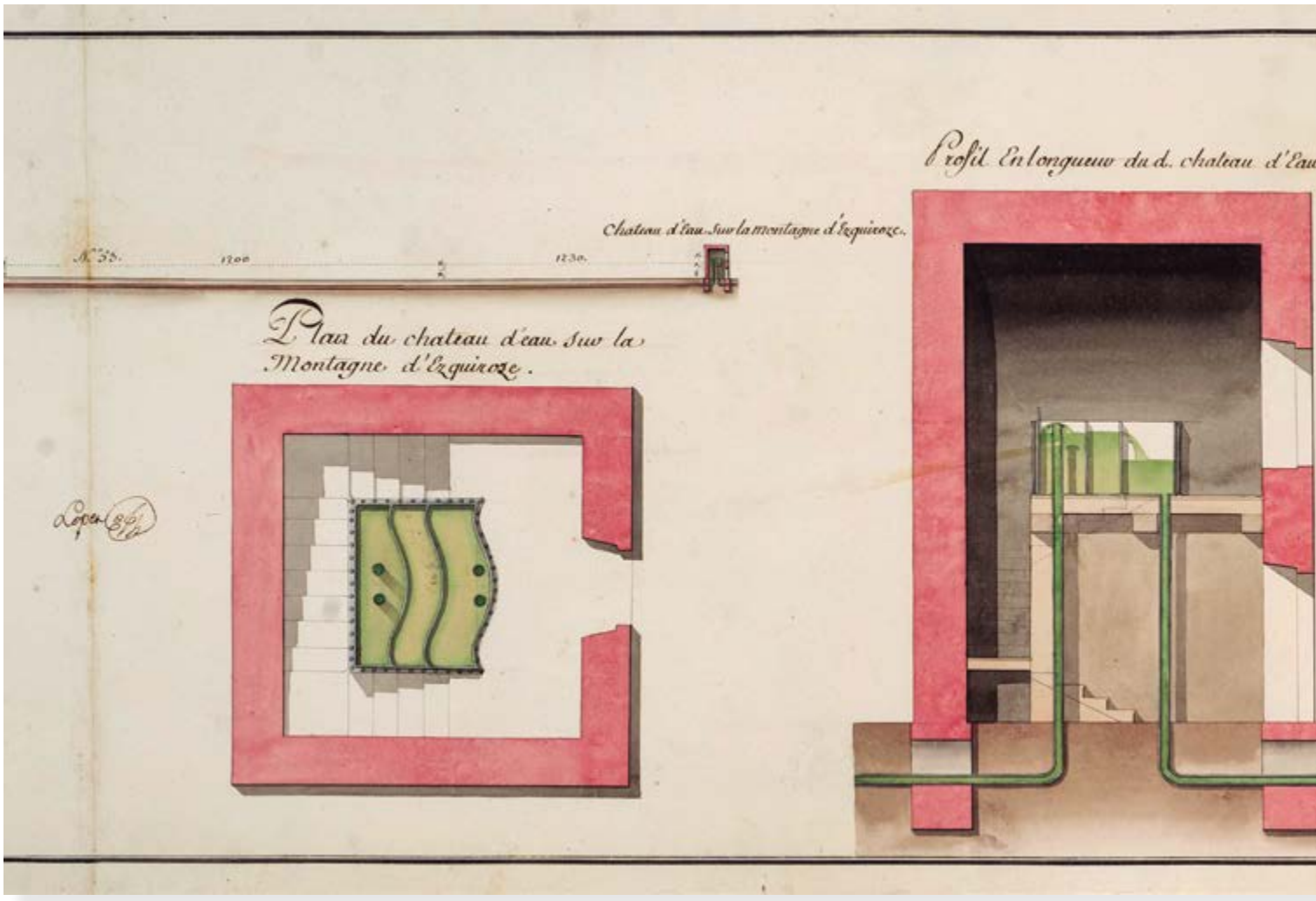
Es complicado precisar la razón que impidió acometer la remodelación completa de la obra original a falta de constancia documental. Villamayor Fernández apunta a la complejidad técnica como la causa principal, aunque es más probable que varios sucesos se encadenaran para dar al traste con la necesaria reforma. Luis Serafín López de Urrelo, secretario del ayuntamiento en aquel tiempo, escribió en el *Libro de Oro* que la obra original tenía defectos y que no había sido posible remediarlos todos a pesar de lo mucho que se había gastado. Al parecer, siguiendo el plan de Ugartemendía, se intervino limitadamente en el tramo que iba del acueducto de Noain hasta el arca situada frente a Beriain. Los trabajos consistieron en cambiar las cañerías obstruidas, pero nada más del plan de Ugartemendía se llevó a término. El ayuntamiento había invertido grandes sumas en la construcción y mantenimiento de la canalización, sin embargo, la infraestructura mostraba defectos evidentes que generaban problemas en el suministro. Quizás el Consistorio optó por no gastar más de lo necesario y limitó la intervención a lo estrictamente necesario para asegurar el funcionamiento en ese momento dejando para más adelante la necesaria reforma.

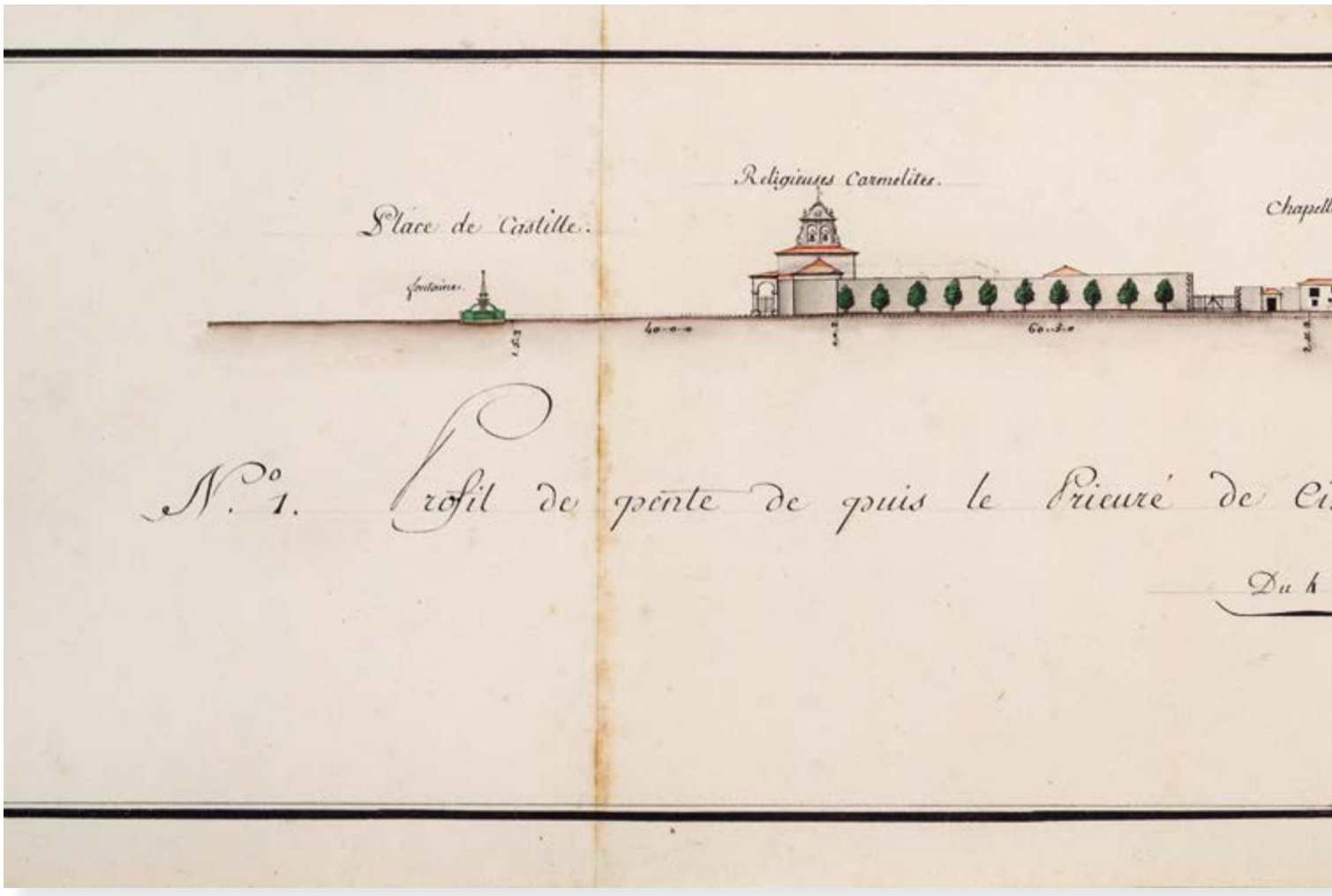
[Gonzalo Goñi Equisoain]



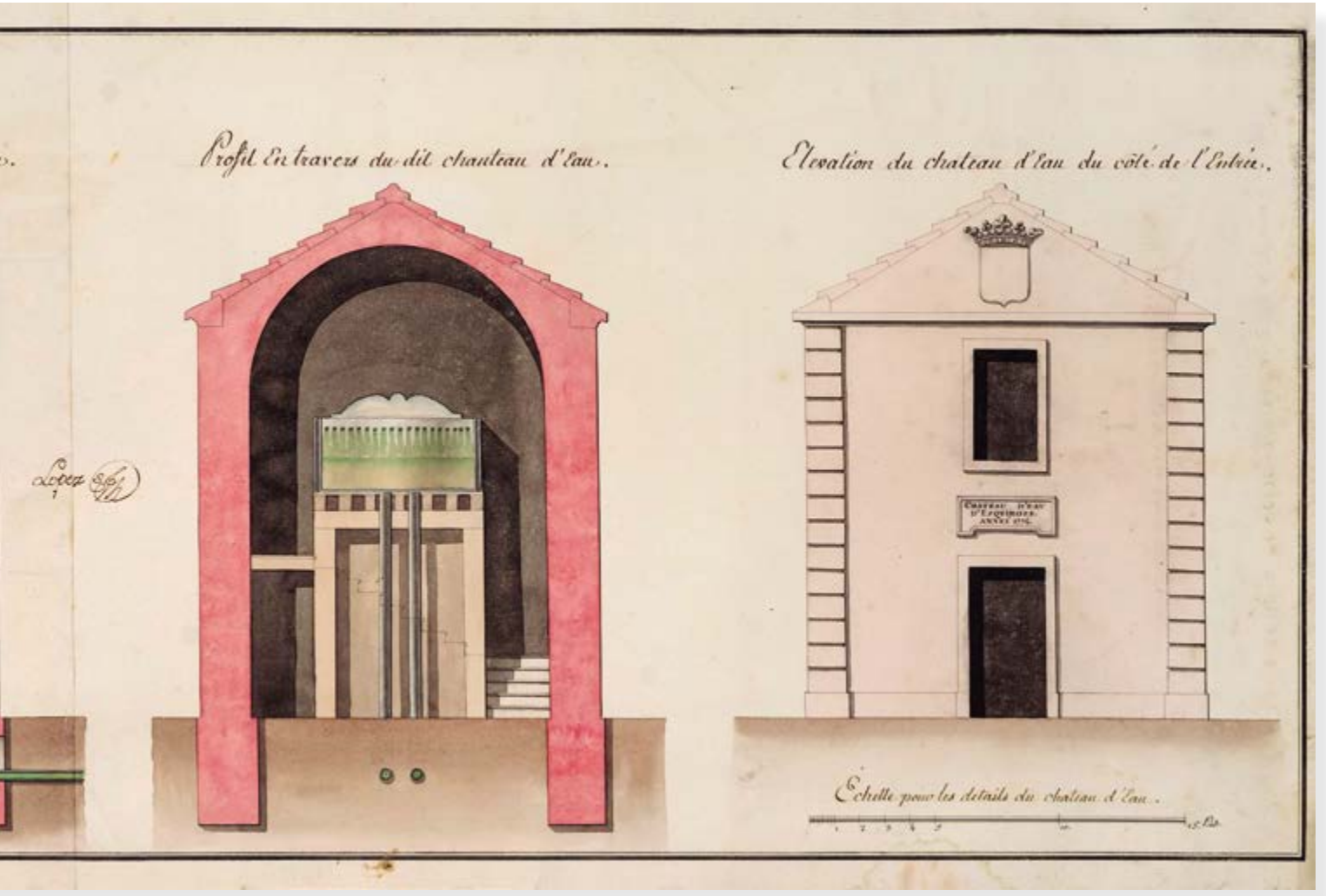
PRIMER PROYECTO PARA LA TRAÍDA DE AGUAS A PAMPLONA DESDE SUBIZA.
Manuel de Salas y José Ezquerro, 1699. Archivo Municipal de Pamplona.


T
K
L
G
Y





DETALLE DEL PROYECTO PARA LA TRAÍDA DE AGUAS A PAMPLONA.
François Gency, 1774. Archivo Municipal de Pamplona.

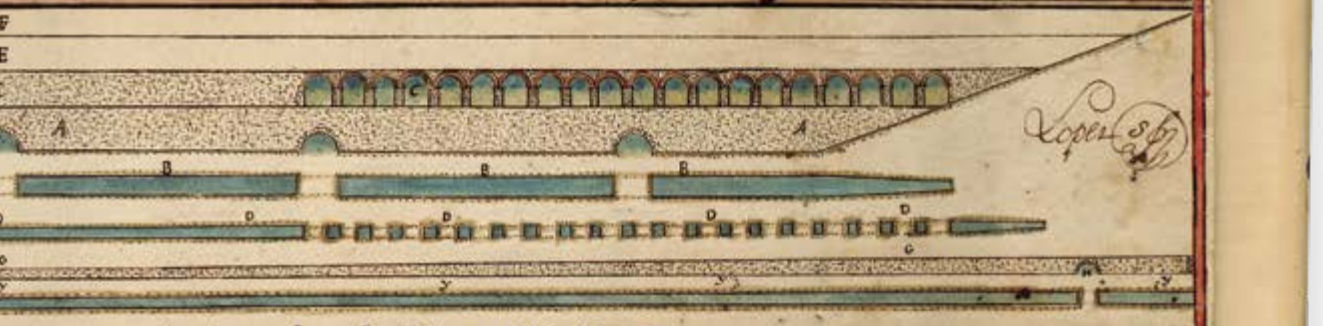


DETALLE DE LA LLEGADA DE LAS AGUAS POR LA PUERTA DE SAN NICOLÁS.
Francsico de Gency, 1777. Archivo Municipal de Pamplona.

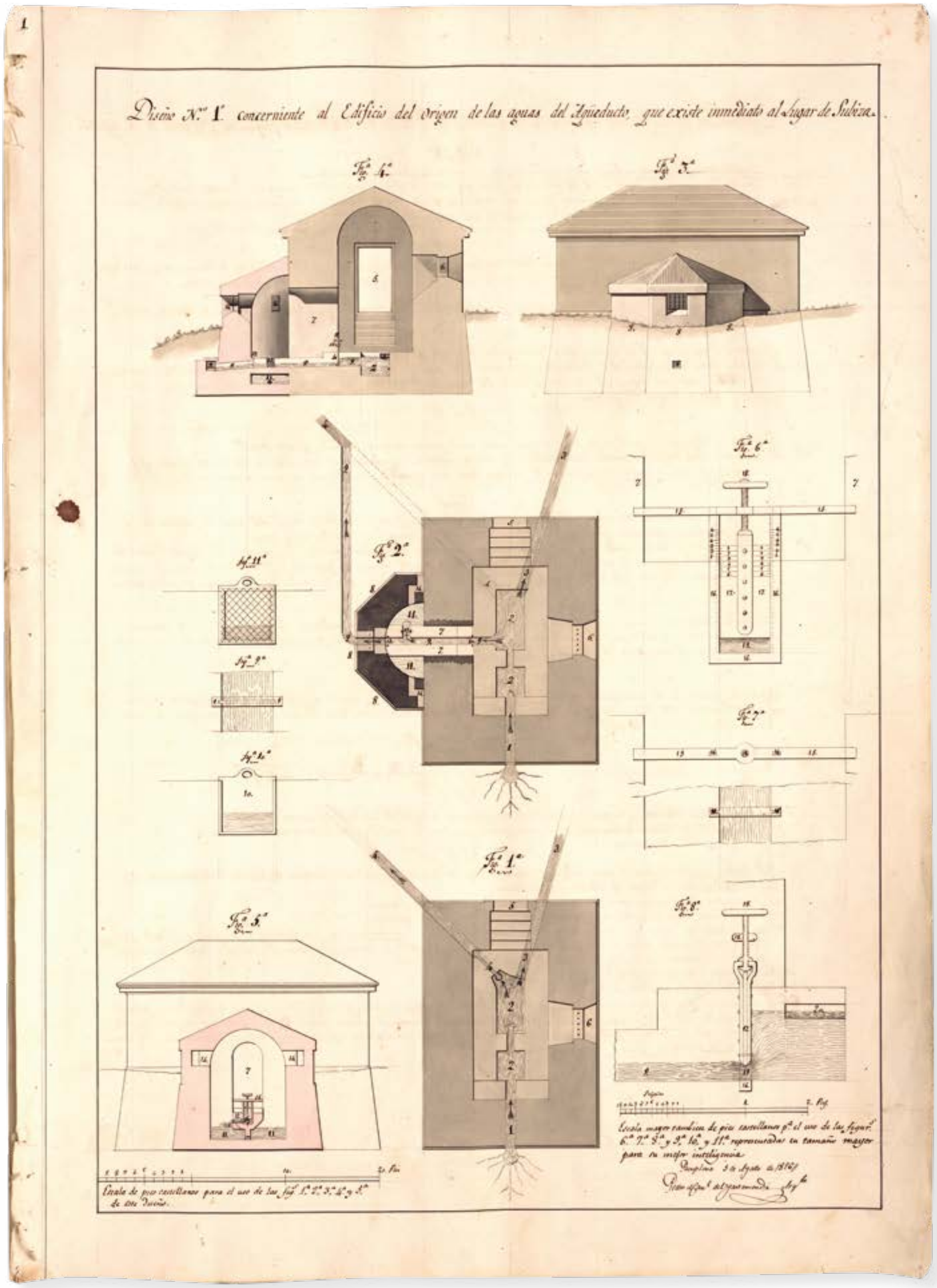


PLAN TOPOGRÁFICO DEL PROYECTO PARA LA TRAÍDA DE AGUAS A PAMPLONA.
Sebastián de Perugorría [1778]. Archivo Municipal de Pamplona.

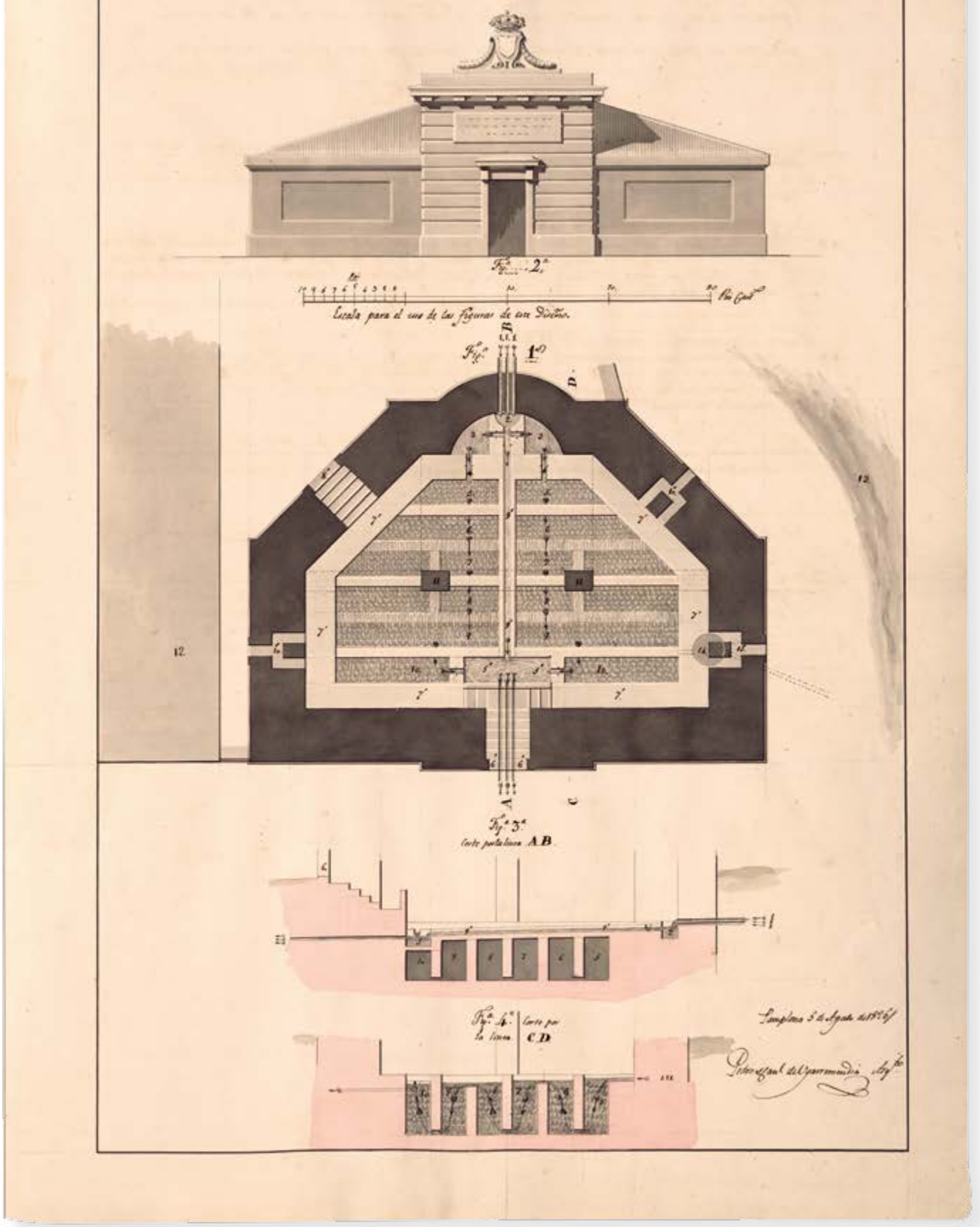




azer en la bereda de Zizur Maior≈
arcos para transito del Rio Jentes y ganado en la otada de Zizur Maior, es el q^e senala A≈
B≈ segundo cuerpo de dha obra sea de mazizo arcos con pilares ô sin ellos à eleccion de
o para caso de elebar mas la obra, E≈ cuarto cuerpo para el mismo caso, F≈ Pared de Zeleba
Puente, es el que senala G≈ su arco para el q^e cruza ã Zizur M^ar H≈ grueso de dha par^d y≈



PROYECTO DE REFORMA DE LA CONDUCCIÓN DE AGUAS A PAMPLONA.
Pedro Manuel de Ugartemendía, 1826. Archivo Municipal de Pamplona.



PROYECTO DE REFORMA DE LA CONDUCCIÓN DE AGUAS A PAMPLONA.
Pedro Manuel de Ugartemendía, 1826. Archivo Municipal de Pamplona.

CONDUCCIÓN DE AGUA DESDE EL NORTE DE SORIA HASTA TUDELA. ATRIBUIDO A JOSÉ MARZAL, c. 1779

Los campos tudelanos se benefician desde tiempo inmemorial de las aguas de los ríos Ebro, Queiles, Alhama y Aragón para paliar la escasez e irregularidad de lluvia y asegurar las cosechas. A lo largo del siglo XVIII, la ciudad buscó reiteradamente nuevos recursos hídricos. Tras el fracaso de la propuesta del conde de Gages para construir un canal de riego en el Ebro, en 1752 los regidores solicitaron al virrey que el ingeniero Felipe Crame realizara un reconocimiento ocular de varias zonas donde esperaban obtener regadío: Moncayo, Vozmediano y Añavieja.

La posibilidad de transportar agua desde la laguna de Añavieja, situada cerca de Ágreda y perteneciente a la cuenca del Alhama, se conocía a través de documentos antiguos: en 1376 Tudela había acordado con la villa soriana la cesión de las aguas sobrantes de la laguna, aunque la escritura no tendría efecto al no ejecutarse las obras necesarias. Tomando como referencia este acuerdo, en 1767 el regimiento remitió un cuestionario a Ágreda, que confirmó ser la dueña privativa del agua de Añavieja y se mostró dispuesta a vender la que no necesitaran sus campos.

El reconocimiento del terreno no se practicó hasta 1779. Acudieron dos regidores junto a José Marzal, sobreveedor de obras de la ciudad. Tras la visita, el arquitecto elaboró un plano del lugar y se redactaron dos informes con juicios discrepantes. Uno se mostraba positivo, ya que Ágreda estaba muy interesada en vender sus aguas debido a la delicada situación económica de sus finanzas. En su opinión, no habría que realizar grandes obras, porque la orografía iba a permitir una canalización poco sinuosa hasta el Alhama, desde donde se transportaría con facilidad hasta Tudela por el río de las Minas. El otro informe –probablemente de Marzal– se mostraba desfavorable al proyecto, al entender que no existía caudal suficiente. Además, la conducción iba a atravesar tierras de labor en Tarazona, Cervera, Fitero y Cintruénigo, a las cuales sólo faltaba riego para convertirse en *«fértiles y de estimación»*, así que cabía preguntarse cómo iba a vigilarse un recorrido tan largo para asegurar que el agua no fuese sustraída.

El plano confeccionado por Marzal debe corresponderse con el conservado en el Archivo Municipal de Tudela. Se trata de una descripción muy precisa del que fue uno de los humedales más importantes de la península, de unas 500 hectáreas, desecado en el siglo XIX. Sus aguas provenían de varios arroyos de escaso caudal y, sobre todo, de unos manantiales subterráneos que brotaban a través de unas manchas, denominadas *«ojos»*, señalados en la leyenda con la letra *B*. Más que una laguna, se trataba de una gran superficie de carrizal salpicada de pequeñas afloraciones de agua. En su extremo, cerca del pueblo de Añavieja, se levantaba una presa (*D*), que conducía el agua al canal de San Salvador (*G*) para regar los campos de Ágreda. El resto alimentaba el río de Añamaza (*X*), afluente del Alhama. El mapa no incluye el canal planeado, cuyo arranque iba a estar junto a la ermita de San Salvador, ubicada fuera del espacio representado.

José Marzal y Gil (1720-1803), conocido por sus diseños para la escalera imperial del Ayuntamiento de Pamplona (1756) o la Casa de Misericordia de Tudela (1779), había dado pruebas de su capacidad técnica en materia hidráulica en trabajos como el regadío de la Mejana (1754) o la reconstrucción de la presa molinar de Tudela tras la gran riada del Ebro de 1775. Sin embargo, sus objeciones tras el reconocimiento de Añavieja no se tuvieron en cuenta, por lo que no participaría en el nuevo rumbo que tomará el proyecto.

Durante la visita a Añavieja, los lugareños advirtieron que al otro lado de la sierra del Madero fluían unos ríos bastante caudalosos, llamados Tera y Razón. En 1783 y 1784 se reconoció la zona y se elaboró un plano con la idea de canalizar el agua de estos ríos hasta Añavieja y desde allí hasta Tudela. La ciudad requirió la intervención de Santos Ángel de Ochandátegui, director de la obra de traída de aguas a Pamplona, que desechará la propuesta debido a la magnitud y coste que tendrían los trabajos por una orografía tan accidentada.

Años después, entre 1786 y 1792, la Real Sociedad Tudelana de los Deseosos del Bien Público, entre cuyos propósitos ilustrados estaba el fomento de los regadíos para hacer progresar la agricultura, tratará de retomar el proyecto en sus juntas. Sin embargo, la institución estaba entonces inmersa en tal decadencia que no fue posible ningún avance.

[Pablo Guijarro Salvador]

Archivo Municipal de Tudela. Libros históricos, libro 48, núm. 1.

Archivo Municipal de Tudela. Libros históricos, libro 31, núm. 38.

Guijarro Salvador, P., *El espíritu ilustrado en Navarra: los marqueses de San Adrián y la Real Sociedad Tudelana de los Deseosos del Bien Público*, Gobierno de Navarra, 2016.

Sáenz Ridruejo, C. y Sanz Pérez, E., «La laguna de Añavieja», *Turiaso*, núm. 9 (1989), pp. 225-243.



LAGUNA DE AÑAVIEJA.
Atribuido a José Marzal, c. 1779. Archivo Municipal de Tudela.

CANAL NAVEGABLE DESDE EL MEDITERRÁNEO AL CANTÁBRICO. SANTOS ÁNGEL DE OCHANDÁTEGUI, 1788

El siglo XVIII fue un siglo de proyectos y realizaciones en cuanto a la ordenación del territorio, destacando la importancia de la política hidráulica, que muestra la aparición de un nuevo concepto de la naturaleza, enfocado a la modificación de la misma con el fin de transformar el territorio e incrementar la riqueza. De esta manera la política hidráulica adquirió importante impulso gracias, entre otras causas, al programa de fomento del marqués de la Ensenada. De hecho, en la presentación que hizo a Fernando VI en 1751 aparecen claramente expresados los objetivos:

«*No hay en Europa terreno más seco que el de España, y por consecuencia están expuestos sus naturales a padecer hambres por sus malas cosechas..., pues no se ha procurado que sus ríos sean navegables en lo posible, que haya canales para regar y transportar, y que sus caminos sean cual deben y pueden ser. Conozco que para hacer los ríos navegables y caminos son menester muchos años y muchos tesoros; pero Señor, lo que no se comienza no se acaba...*».

De tal manera que, en la España de la segunda mitad del siglo XVIII, tal y como apunta C. Sambricio, de entre un largo número de proyectos, tres canales debían de cambiar la imagen del país: uno partiría de Tudela y, siguiendo un rumbo similar al antiguo Canal Imperial, llegar al Mediterráneo a la altura los Alfaques; el segundo, desde Segovia, pasando por Valladolid, y Reinosa llegaría hasta cerca de Santander. El tercero, más ambicioso, concebido por el ingeniero Carlos Lemaur, era un sistema de canales interconectados: desde El Escorial, por el Guadarrama, llegaría a Madrid, desde allí por Ia Mancha a Despeñaperros y desembocar en el Guadalquivir. Al margen de estos, se realizaron otros muchos proyectos, algunos de indudable importancia y otros, pura utopía.

NAVARRA Y SANTOS ÁNGEL DE OCHANDÁTEGUI

No vamos a tratar en este apartado de todas las obras que Ochandátegui realizó en Navarra, más bien referiremos, brevemente, aquellas obras públicas e hidráulicas en las que el maestro demostró su habilidad y conocimiento.

Nació en Durango, y falleció en su ciudad (1749-1803), tuvo una formación tradicional junto al maestro Francisco Alejo de Aranguren, natural de Logroño, con el que fue aprendiendo los principios de la arquitectura. Su primera obra documentada en Navarra es el remate de la torre de la iglesia de Santiago en Puente la Reina (1776). En ella se muestra ya como un maestro formado y dentro de la órbita de la arquitectura academicista, de líneas depuradas y con un perfecto dominio de órdenes y proporciones.

Su etapa más importante se inició en 1780, cuando fue nombrado director de Caminos del Reino de Navarra. Su trabajo fue intenso, remodeló todos los caminos que existían, abrió otros nuevos y estableció un sistema de medidas y de construcción para los caminos reales.

Dirigió con gran acierto la traída de aguas desde Subiza a Pamplona según proyecto de Ventura Rodríguez, él mismo realizó el plan para los canales de riego de Milagro y del regadío de Puente la Reina (1782), la fuente de Mañeru (1780), intervino en el de Mendavia, que inicialmente se había encargado a Gency. Remodeló y restauró el puente de Caparroso, reconstruyó el de Belascoáin (1787), proyectó el nuevo puente de Santa Engracia de Pamplona. Como arquitecto del Reino, trazó un plan para salvar a Sangüesa de las repetidas inundaciones del río Aragón, proponiendo levantar una nueva ciudad en una zona más alta y fuera de peligro.

PROYECTO DE UN CANAL NAVEGABLE DESDE EL MAR MEDITERRÁNEO AL OCÉANO CANTÁBRICO

En la línea de las políticas hidráulicas y obras públicas que se iban implantando en España, Navarra se hizo eco de estas inquietudes y, como Reino con propia legislación, encomendó a Ochandátegui la continuación del Canal Imperial para unir el Mediterráneo con el Cantábrico.

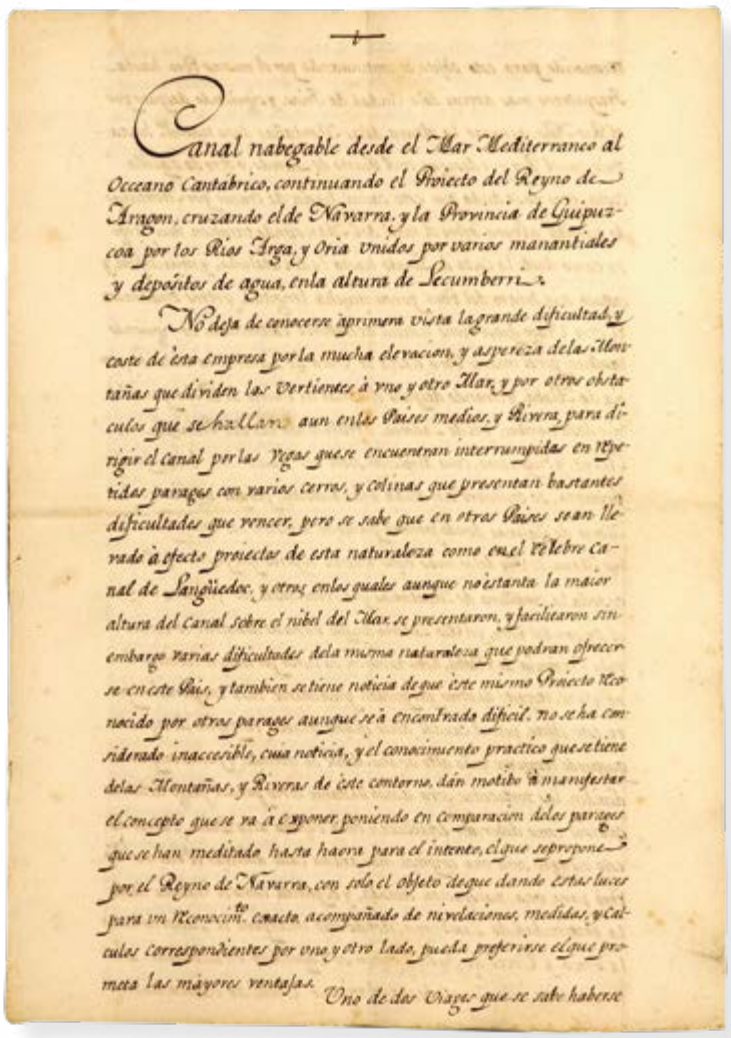
Es interesante destacar en este punto, la figura de F.J. Argaiz, que pese a haber cesado como Diputado en 1786, fue quien lideró la política de infraestructuras desde un puesto más discreto. Destacado político de la segunda mitad del XVIII, su brillante trayectoria en la política y en la administración navarras había hecho posibles obras significadas. Especialmente destacable fue su gestión a partir de 1783 en la política de obras públicas, en particular en la transformación en carretera del camino de herradura hacia Guipúzcoa, elaboró numerosas ordenanzas municipales, promovió la conducción y distri-

Archivo Real y General de Navarra. Reino, leg. 2, carp. 3. Memorial de Ochandátegui, 1788.

Astigarraga Goenaga, J., *Ilustración y economía en Navarra (1770-1793). El Pensamiento Económico de José María Magallón y Francisco Javier de Argáiz*, Vitoria, Clásicos del Pensamiento Económico Vasco, tomo III, Gobierno Vasco, Eusko Jaularitza, 1996.

Capel, H., «Los ingenieros militares y los canales en España y América durante el setecientos», *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, núm. 35 (1997). https://doi.org/10.1344/b3w.2.1997.25020 [consulta: 13/02/2025].

Larumbe Martín, M., *El Academicismo y la Arquitectura del siglo XIX en Navarra*, Gobierno de Navarra. Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 1990.



Canal nabegable desde el Mar Mediterraneo al Occeano Cantabrico, continuando el Proiecto del Reyno de Aragon, cruzando el de Navarra, y la Provincia de Guipuzcoa por los Rios Arga, y Oria vnidos por varios manantiales y depósitos de agua, en la altura de Secumberri.

No deja de conocerse à primera vista la grande dificultad, y coste de èsta empresa por la mucha elevacion, y aspereza delas Montañas que dividen las Vertientes à vno y otro Mar, y por otros obstaculos que se hallan aun entre Paises medios, y Riveras para dirigir el Canal por las Vegas que se encuentran interrumpidas en repetidos parages con varios cerros, y colinas que presentan bastantes dificultades que vencer, pero se sabe que en otros Paises sean llevado à efecto proiectos de esta naturaleza como en el celebre Canal de Langüedoc, y otros en los quales aunque no estanta la maior altura del Canal sobre el nibel del Mar, se presentaron, y facilitaron sin embargo varias dificultades dela misma naturaleza que podran ofrecerse en este Pais, y tambien se tiene noticia de que èste mismo Proiecto Reconocido por otros parages aunque se à encontrado dificil, no se ha considerado inaccesible, cuia noticia, y el conocimiento practico que se tiene delas Montañas, y Riveras de èste contorno, dán motibo à manifestar el concepto que se va à exponer poniendo en comparacion dèles parages que se han meditado hasta haora para el intento, el que se propone por el Reyno de Navarra, con solo el objeto de que dando estas luces para un Reconocim.to exacto, acompañado de nivelaciones, medidas, y Calculos correspondientes por vno y otro lado, pueda preferirse el que prometa las mayores ventajas.

Uno de dos Viages que se sabe haberse

TEXTO INICIAL REDACTADO DE PUÑO Y LETRA POR SANTOS ÁNGEL DE OCHANDÁTEGUI, 1788.
Archivo Real y General de Navarra.



Valles de Burunda, Aranaz, y Araquil, forman vna Vega continuada, y bastante espaciosa, en que nose encuentra Montaña, ni dificultad considerable para establecer el Canal, y por lo que respecta-alas Riveras del Arga, y Aragon ya queda sentado que puede facilitarse sin empeño extraordinario respecto dela importancia dela empresa, de suerte que este Viage comparado con el de la Riuera por el Ebro, y las dificultades que representarán para avilitarla, prometo desde luego mucha facilidad en su execucion.

Pamplona a 2 de Dbre de 1788

Santos Angel de Ochandategui

TEXTO FINAL REDACTADO DE PUÑO Y LETRA POR SANTOS ÁNGEL DE OCHANDÁTEGUI, 1788.
Archivo Real y General de Navarra.

bución por medio de fuentes públicas del agua. En su intento de mejorar la ciudad, contribuyó decisivamente a la modernización de la Casa de Misericordia y participó personalmente en otras facetas de la remodelación urbana que Pamplona conoció durante esos años.

Volviendo a la navegación fluvial, el viejo sueño de hacer navegable el Bidasoa desde Santesteban, desempolvado en las Cortes de 1765, se desarrolló en el ambicioso proyecto de Ochandátegui de 1788 de unir el Mediterráneo y el Atlántico, lo mismo que se había realizado en Francia con el Canal de los dos Mares o de Languedoc, compuesto por el *Canal du Midi* y el de Garona, que en el momento de su construcción fue considerado como una de las mayores obras de ingeniería del siglo XVII.

Hay además un aspecto fundamental, y es el hecho de que Ochandátegui tenía reconocidos los terrenos previsiblemente afectados por el futuro canal en territorio navarro, y conocía también, los proyectos destinados a la comunicación de ambos mares por terrenos de La Rioja y Álava. Se trataba de la opción que había manejado algunos años antes, la Sociedad Bascongada de Amigos del País, en torno a que la desembocadura en el Cantábrico tuviera lugar a través de los ríos Zadorra y Deva. Estaba también al tanto de las propuestas presentadas por Pignatelli a Floridablanca eligiendo en una de ellas el curso del Deva, y en la otra la desembocadura en Laredo.

Estamos, por lo tanto, a la vista del proyecto de Ochandátegui, ante una aproximación previa al posible interés y viabilidad del proyecto, hasta tal punto que su propuesta comienza aludiendo a los proyectos anteriores y hace mención al que siguiendo el Ebro hasta Trespaderne y por el río Nela hasta Laredo, que critica por la excesiva altura de las montañas y, en la segunda propuesta por el Ebro hasta Zambrana y luego por el Deva y el Zadorra, estima que el problema será conseguir un caudal adecuado.

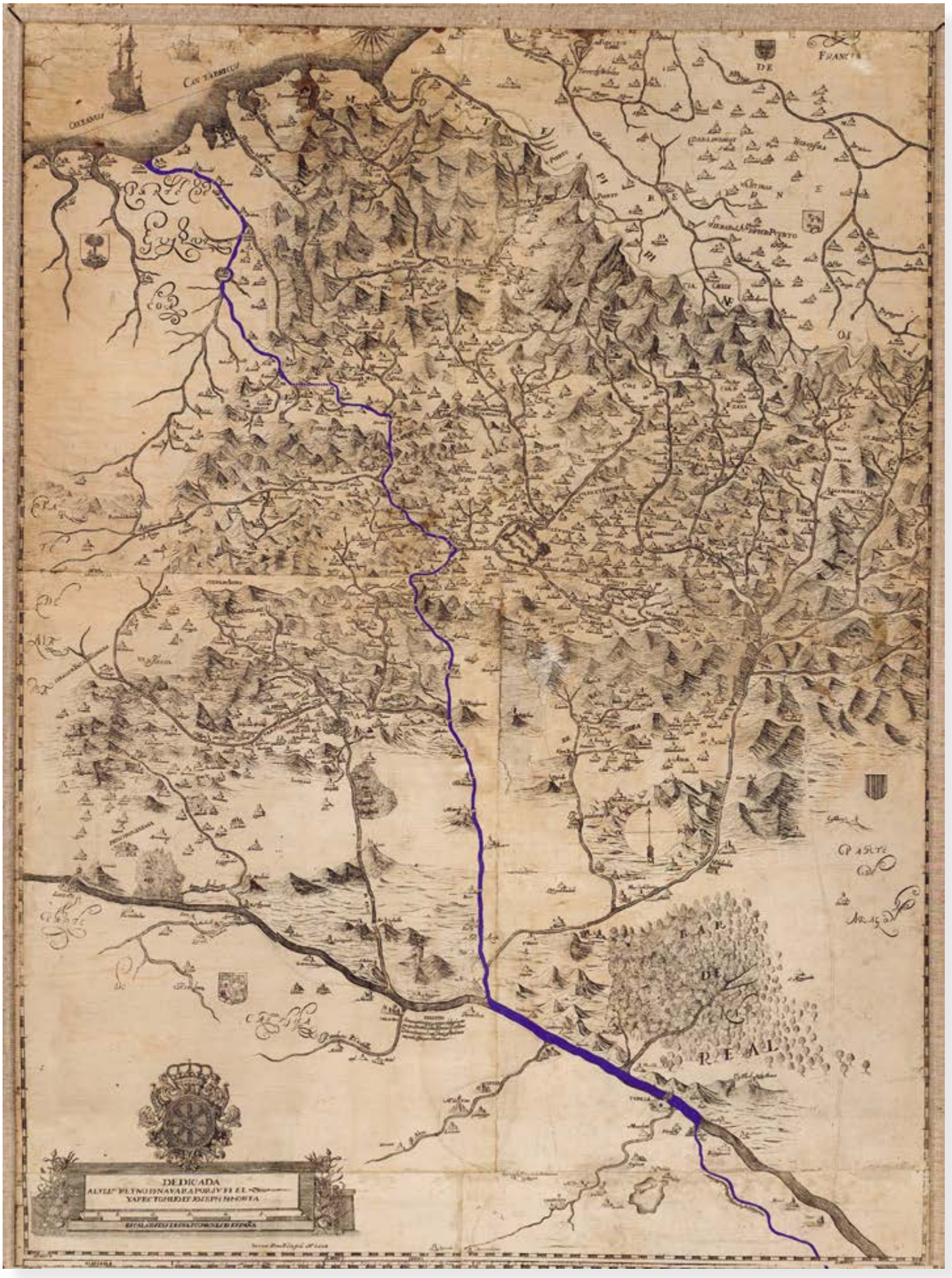
Buen conocedor de lo anterior, Ochandátegui propone un nuevo trazado por Navarra, haciendo constar claramente que este proyecto, más corto y menos costoso, ahorraba 13 leguas frente a los anteriores. Así el primer tramo del canal proyectado, se separaba del Ebro en El Bocal de Tudela y pasaba por Tudela, Murillo de las Limas, Arguedas, Valtierra, campiñas de Cadreita, Milagro y Villafranca hasta llegar al río Aragón, tramo este de unas siete leguas. Una vez cruzado el Aragón, subiría por el río Arga por Marcilla, Peralta, Falces, Miranda de Arga, Berbinzana, Larraga, Mendigorría y Puente la Reina, Belascoáin, Vidaurreta, Echarri, Echauri y hasta Ibero, ya cerca de Pamplona, tramo de unas 10 leguas.

La tercera parte del canal desde Ibero, remontaría el río Araquil, pasando por Asiáin, Izurdiaga, Irurzun, Latasa, Urriza hasta Lecumberri que se encuentra en un paraje más bajo, tramo de unas 5 leguas, pero más difícil y costoso para la navegación. A partir de este punto, sus propuestas son difíciles, agresivas y costosas, dado que propone realizar una galería perforada en la última loma, al nivel de la llanura de Lecumberri, que además recogería agua de manantiales, sistema que Ochandátegui ya conocía por haberlo utilizado en la conducción de aguas a Pamplona y, salvado ese inconveniente quedarían unas tres leguas en las que se dispondrían sucesivas esclusas para salvar el desnivel, y por el valle de Araiz y el río Araxes se conduciría hacia Tolosa y a continuación, sin ningún problema, por el Oria hasta el puerto de Orio. Tramo de 8 leguas y media de largo. De esta manera, la longitud total del canal navegable desde El Bocal hasta el puerto de Orio, sería de algo más de treinta leguas.

Pero este proyecto, como tantos otros, no llego a realizarse, y no por falta de interés sino, más bien porque los fondos del Estado no tenían capacidad para acometer tantas obras públicas como las proyectadas en tiempos de Carlos III y hubo que dar prioridad a la mejora de los caminos, muchos de ellos de herradura. Además, este y otros proyectos de canales navegables perdieron totalmente su interés con la llegada del ferrocarril, medio de transporte rápido y eficaz.

Con nuestra mirada actual, es lógico que nos llame la atención la repetición de proyectos cada vez más ambiciosos, para construir un sistema de navegación que, enlazando cuencas y canales, abarcaría toda la Península. Pero no era la idea de los proyectos, pues sus autores o mecenas vieron cómo eran eficientes en otros países, y se pensó que podía serlo para España. Además, conviene recordar que, hasta la aparición del ferrocarril, no se disponía de alternativa a la navegación fluvial que, por ello, era vista como una necesidad y no como una utopía.

[Carmen Jusué Simonena]



RECONSTRUCCIÓN DEL RECORRIDO DEL PROYECTO PLANTEADO POR OCHANDÁTEGUI SOBRE EL MAPA DE NAVARRA DE JOSÉ HORTA (1724).
Archivo Real y General de Navarra. Reconstrucción Álvaro Mutilva.

FÁBRICA DE HIERRO CON SU MARTINETE EN ARTICUZA. JOSÉ POUDEZ, 1801

Entre las numerosas propiedades que la colegiata de Roncesvalles poseía en diversas zonas, y que ayudaban a financiar su actividad hospitalaria y caritativa, la de la finca de Articuza, en el término de Anizlarrea, municipio de Goizueta, era de las más rentables. La riqueza mineral de la zona hizo que muy pronto se establecieran allí explotaciones de carbón y hierro, y Roncesvalles acabó poseyendo cuatro ferrerías en Anizlarrea: Articuza, Goizarin, Urdallue y Elama.

Aunque rentables, suponían también una gran inversión en su infraestructura, además de una importante labor de gestión, pues se arrendaban las tierras y casas, la ferrería y el mesón, además del aprovechamiento forestal y de pastos para el ganado, que necesitaban la atención de un administrador general, un párroco para la iglesia, además de un canónigo encargado que coordinara y tomara las decisiones. En el caso que nos ocupa, Juan Estevan de Munárriz era el canónigo procurador de Anizlarrea, y quien encarga a Poudez un plano de las posibles obras a realizar en las ferrerías de Articuza en junio de 1801. Previamente ya había realizado Poudez el mismo plano antes de la guerra de la Convención, pero, al no encontrarlo, mandan que lo componga de nuevo. Ya en 1792 se discute la necesidad de actuar en la ferrería de Articuza, muy deteriorada, pero la guerra de la Convención y la salida del cabildo lleva su atención a otras necesidades, dejando a medias una acequia que empezaron a construir para crear una ferrería *ex novo*, pues la antigua la consideran insalvable.

A la vista de este plano, Poudez propone abandonar la ferrería antigua, cuyas paredes amenazan ruina, y desviar las regatas Urduts y Urdallu hacia un nuevo emplazamiento más al sur donde construir la nueva ferrería con su martinete. Después de dos años en que no se ha actuado sobre la ferrería –pues en una de las visitas que hizo Poudez el ferrón Minondo se encontraba en la reconstrucción de la presa de Ibero–, el cabildo decide en 1803, ante la escasez de dinero, no hacer la nueva ferrería, que tenía un coste de 16.000 pesos. Como solución para la ferrería, aprueba en abril de 1803 que se arregle lo imprescindible de la ferrería vieja que amenaza ruina, pero que costará 500 pesos.

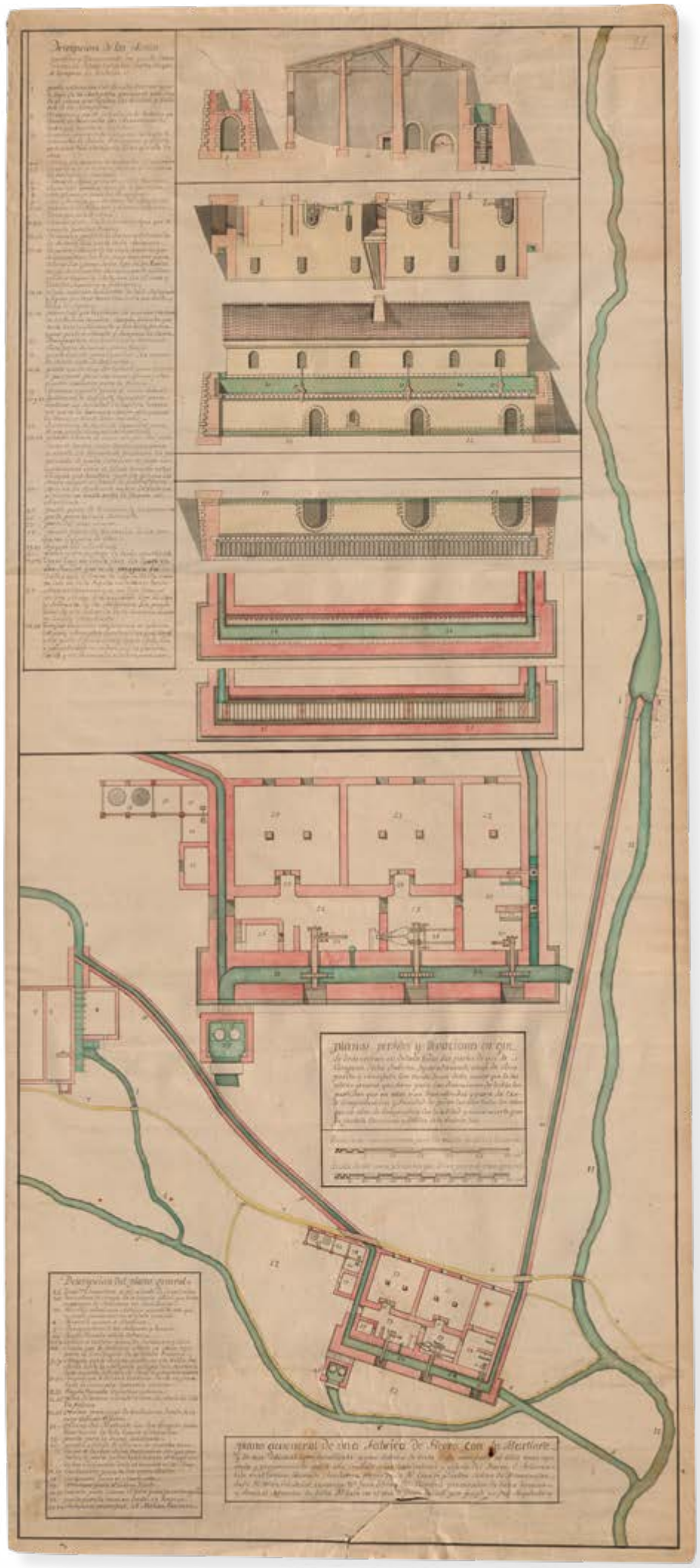
En octubre de 1803 no se han realizado las reparaciones mínimas, pues el administrador Iráizoz informa de que ve inútil cualquier obra en Articuza, y que la única solución es la construcción de la nueva ferrería, pues los trabajadores corren gran peligro. El cabildo, preocupado por el gran perjuicio que le supondría la pérdida de tan rentable explotación, manda de nuevo examinar el lugar a Poudez, que está inmerso en múltiples obras en la colegiata, en encomiendas y propiedades de la misma, además de en otros lugares que le piden ayuda, como en Baztán, donde ha pasado un mes levantando un plano del valle, o reconociendo los límites de la frontera con Francia.

En noviembre deciden arreglar las paredes de la carbonera y algunas otras reparaciones de menor envergadura que pueden mantener en funcionamiento la ferrería durante muchos años, empezando el apresto de materiales para trabajar en ello el siguiente verano. Aun así, hasta marzo de 1805 no se terminan los arreglos, aunque Poudez siguió proponiendo mejoras, como la desviación de la regata Urdallue a la de Articuza, que haría aumentar enormemente la producción de la misma.

Poudez no pudo realizar la nueva ferrería que propone en este plano dada la escasez de dinero que afecta a la colegiata a principios del siglo XIX. El cabildo arrastra deudas de reconstrucciones tras la guerra de la Convención que se suman a los cuantiosos gastos de mantenimiento de sus numerosas propiedades. Además, en esos años, están tratando de recuperar el uso de la capilla *Sancti Spiritus* como enterramiento de nuevo, abandonado con la llegada de los franceses, e invierten dinero en la restauración de la misma. Todo ello se suma al gran esfuerzo económico que hicieron para la construcción de la nueva casa prioral y nuevo hospital, que supuso el derribo del antiguo y de alguna casa de capitulares, y la recolocación de esas personas en casas adecentadas.

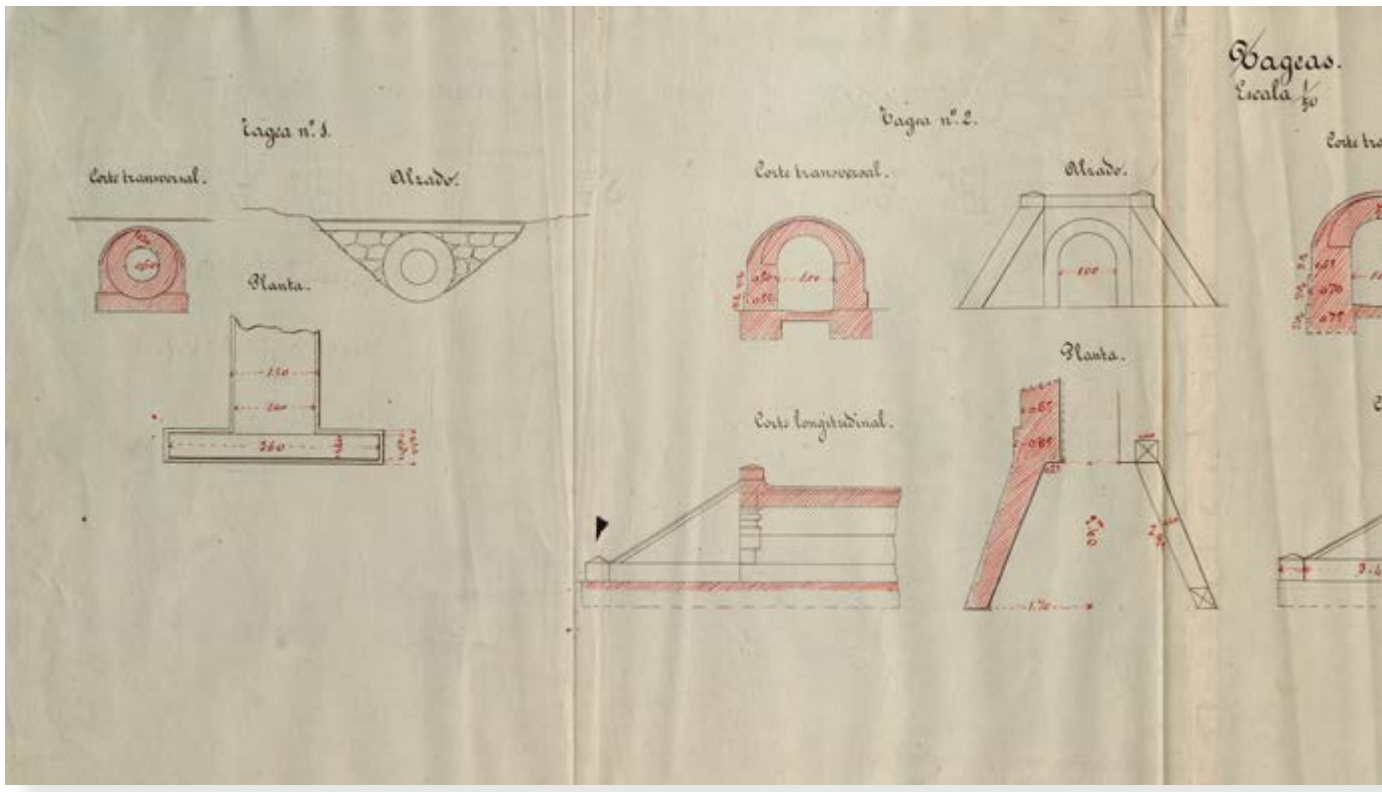
[David Ascorbe Muruzábal]

Archivo de la Real Colegiata de Roncesvalles. Obras, fajo 5, núm. 10 (plano 17).
Archivo de la Real Colegiata de Roncesvalles. Obras, fajo 4, núms. 4-5.
IBARRA, J., *Historia de Roncesvalles*, Pamplona, Imprenta de la Acción Social, 1936.



PLANO GENERAL DE UNA FÁBRICA DE HIERRO CON SU MARTINETE EN ARTICUZA.
Joseph Poudez, 1801. Archivo de la Real Colegiata de Roncesvalles.

FERROCARRIL DE LOS ALDUIDES. ENLACE TRANSPIRENAICO ENTRE ESPAÑA Y FRANCIA.
1853



Si nos remontamos a los años 50 del siglo XIX, es el momento en el que toma fuerza el impulso de construir los principales tendidos ferroviarios españoles y, por razones obvias, se plantea como cuestión prioritaria la de unir España con Europa. A la vista de los acontecimientos que surgieron y los debates suscitados sobre los posibles trazados ferroviarios, puede considerarse que, de las líneas que se construyeron en España a raíz de la Ley General de Caminos de Hierro de 1855, una de las más importantes fue la del ferrocarril del Norte, habida cuenta que constituía el enlace entre España y Europa.

Ahora bien, para llevar a cabo una obra de esta envergadura era necesario contar con soporte de grupos financieros. El gran debate entre una opción y otra, es decir, entre Madrid-Valladolid-Burgos-San Sebastián-Irún o Madrid-Zaragoza-Pamplona-Bayona, está en relación con la pugna que mantuvieron las grandes sociedades capitalistas francesas por hacerse con la construcción de los tendidos ferroviarios. Así, mientras el Crédito Mobiliario Español, controlado por los Péreire consiguió la concesión del ferrocarril del Norte, la Sociedad Española Mercantil e Industrial, controlada por los Rothschild, obtuvo la línea Madrid-Zaragoza y una prolongación hacia Pamplona y los Pirineos les convenía económicamente y les servía para restar poder e influencia a sus adversarios, los Péreire.

Podemos considerar como antecedente del camino de hierro de los Alduides el momento en que la Diputación navarra en 1853, comenzó gestiones con ingenieros franceses con vista a la creación de una vía que uniese Madrid con París pasando por Navarra a través del Pirineo. Encargado el proyecto al ingeniero M. Daguenet, lo presentó en 1858 y, entre los diversos documentos, planos, cubicaciones o precios, se reflejaba su recorrido: Pamplona, Olaz, puente de Huarte, Larrasoaña, Urdániz, Zubiri, Eugui y túnel de Urquiaga, en la frontera. Se estimaba una longitud de 33,434 kilómetros hasta la mitad del túnel y un coste de 364.700 francos por kilómetro.

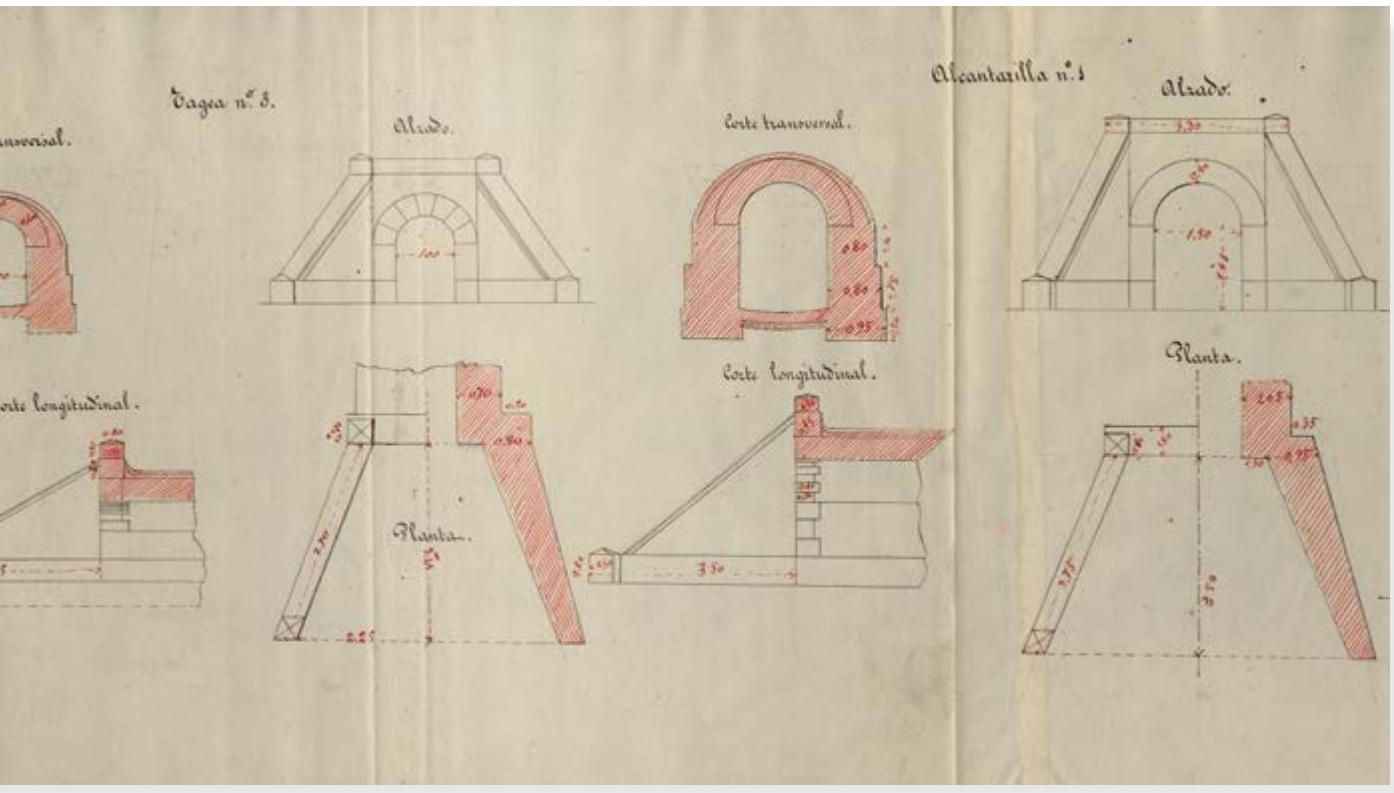
La batalla por conseguir que se construyera la gran vía Madrid-Bayona por Alduides se libró entre 1853 y 1856 y se perdió, al ser subastada la construcción del Madrid-Irún. Además, cuando se abrió la carretera de Baztán, en 1847, se comentaba el peli-

Archivo Real y General de Navarra. Proyectos del ferrocarril de Alduides, cajas 107867, 107870, 40977.

Ilarregui, P., *Defensa del ferrocarril de Pamplona a Francia por los Alduides*, Pamplona, 1857, Imprenta del Eco de Navarra, 1857.

Larrinaga Rodríguez, C., *Entre Irún y los Alduides. El ferrocarril del Norte y el paso de los Pirineos a mediados del siglo XIX,* Irún, Casino de Irún, 2001.

Martinena, J. J., *Ferrocarril del Alduides, historia de un proyecto,* col. «Temas de Cultura Popular», núm. 295, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, s.d.



SECCIONES Y ALZADOS DE TAGEAS O TAJEAS Y ALCANTARILLAS, DE LOS PROYECTOS DEL FERROCARRIL DE ALDUIDES. PUENTES PEQUEÑOS REALIZADOS PARA QUE BAJO ELLOS PASEN LAS AGUAS O VÍA DE COMUNICACIÓN.
1853, Archivo Real y General de Navarra.

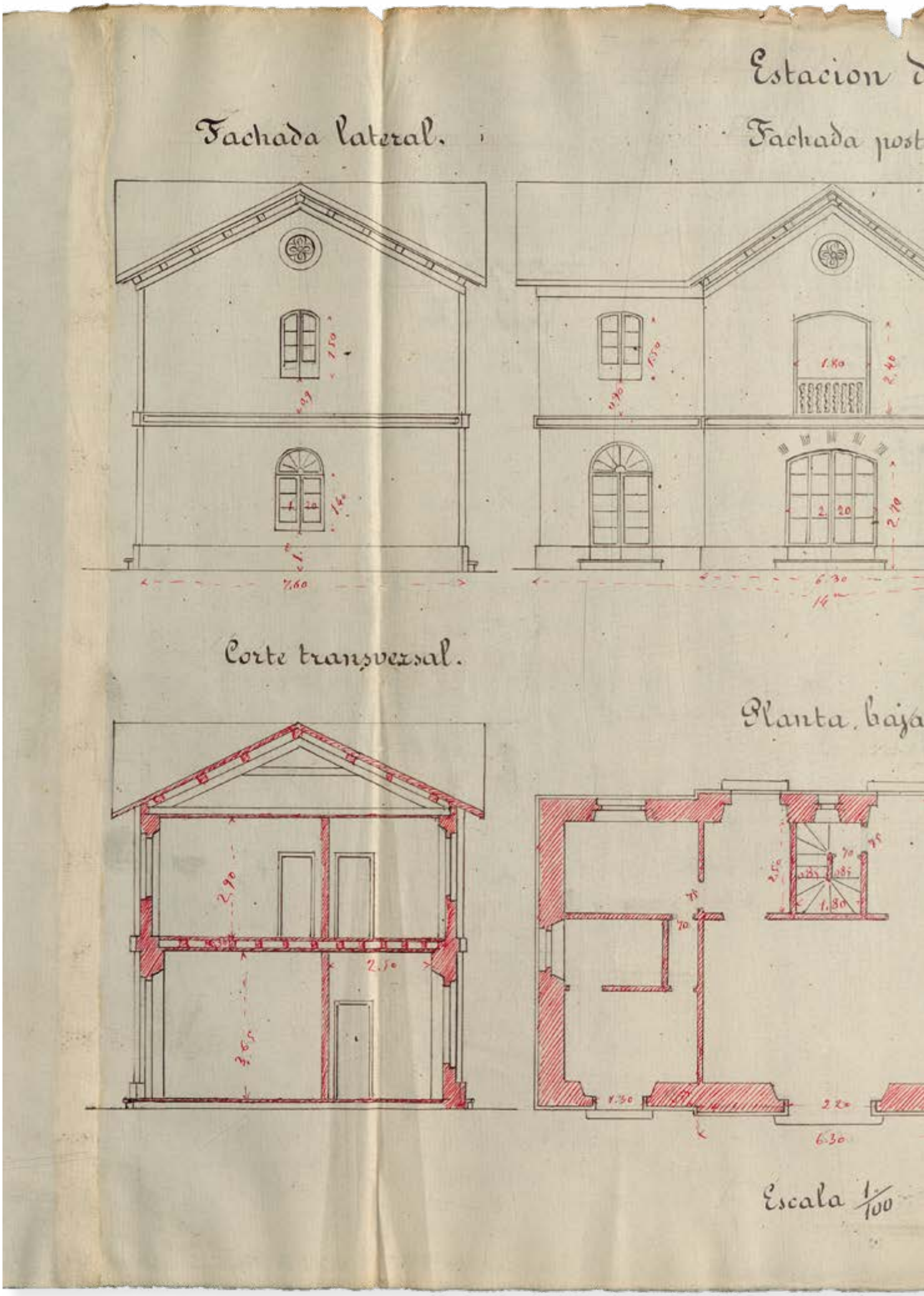
gro que implicaba abrir un nuevo paso a un presunto invasor francés. El navarro Madoz y otros de los que se oponían a la apertura de la vía de Alduides, como antes a la carretera de Baztán eran progresistas y dado que los políticos españoles se hallaban divididos con nitidez entre francófilos y anglófilos, no parece casual que el proyecto de Alduides se rechazara, tal y como apunta J. A. Gallego, en los días del bienio progresista 1854-1856. Desde los primeros meses de la larga polémica los navarros propusieron entre otras alternativas, la apertura de un ramal que cruzase Navarra y entroncase con la línea de Irún, salvando así el problema estratégico. Tampoco se aceptó poniendo de relieve que lo que se quería era que el tráfico comercial pasase por Guipúzcoa y no sólo el de Castilla, sino el de Navarra y Aragón.

No se permitió la construcción de la vía de Alduides ni de la de Pamplona a Irún, sólo sendos ramales que, desde Castejón y Alsasua, morían en Pamplona, enlazando las grandes vías de Irún y del Ebro por el interior de Navarra, que se hicieron entre 1859 y 1865. La Diputación siguió negociando en Madrid con sendas exposiciones dirigidas a la reina y al Senado, sin obtener éxitos. En realidad, las obras de la línea del Norte de España estaban muy avanzadas y, en agosto de 1864, se inauguró el ferrocarril de Norte en San Sebastián.

El proyecto de Alduides no murió, reapareció en 1877, al replantearlo empresarios como Nazario Carriquirri y la firma Krupp pero volvió a oponérseles la Compañía de Ferrocarriles del Norte, que, según denunciaba Serafín Olave, contó con el apoyo de navarros en quienes vio motivos inconfesables y, para dar cuenta de ellos, desde su retiro de Calahorra escribió *La verdad sobre el ferrocarril de Alduides* (1880), donde formulaba aquellas denuncias.

El proyecto resurgió intermitentemente, en las últimas décadas del XIX y las primeras del XX, presentando nuevas ideas. A la postre el proyecto subsistía como una de las frustraciones económicas de la región. Lamentablemente los problemas de los trazados de vías de tren en Navarra, siguen siendo recurrentes, en este caso con el TAV, proyecto que cuenta ya con 31 años de gestión y apenas comenzado. Esperamos que no sea un proyecto soñado.

[Carmen Jusué Simonena]

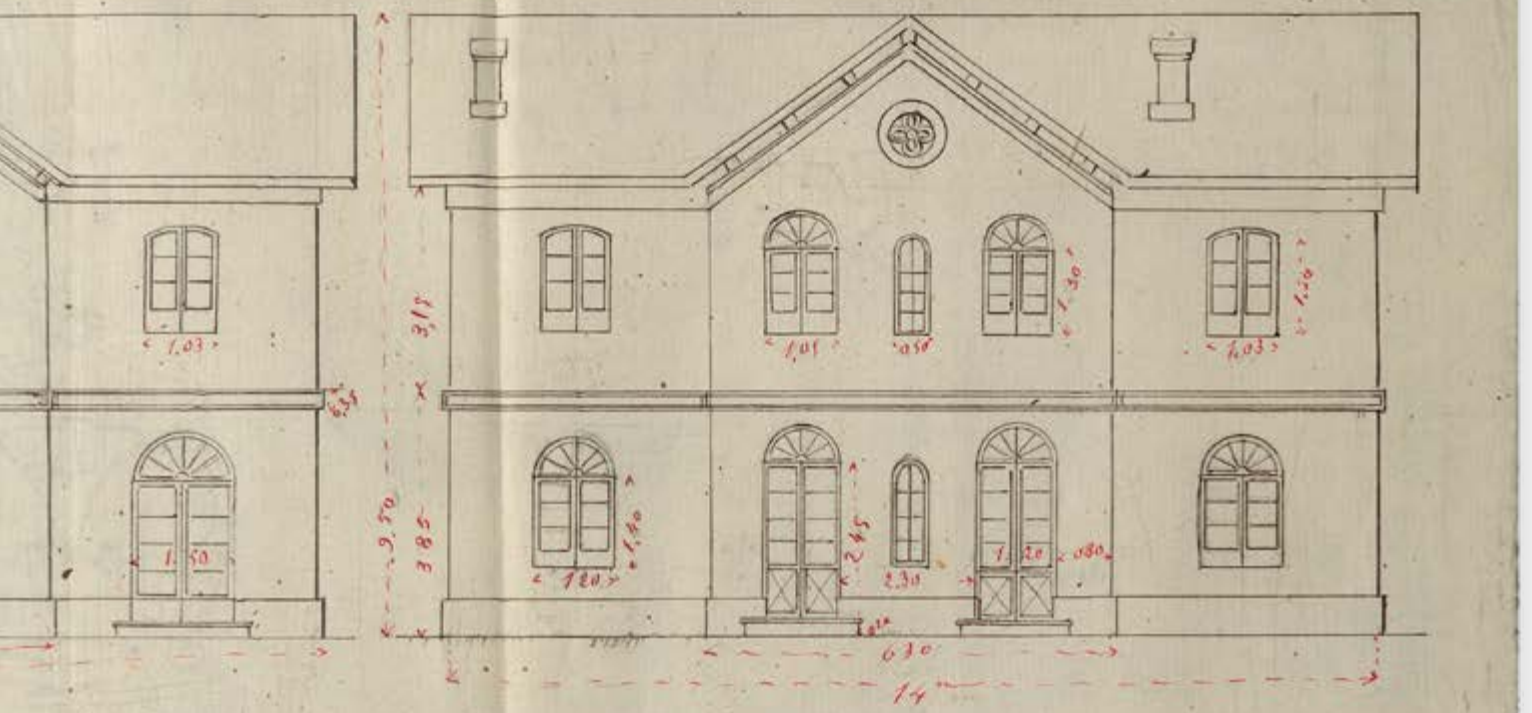


PLANTAS Y ALZADOS PROYECTADOS PARA LAS ESTACIONES DE CUARTA CLASE, A LA QUE PERTENECÍAN LA MAYOR PARTE DE LAS ESTACIONES PROYECTADAS EN EL FERROCARRIL DE ALDUIDES, EXCEPTO LA DE PAMPLONA.
1893, Archivo Real y General de Navarra.

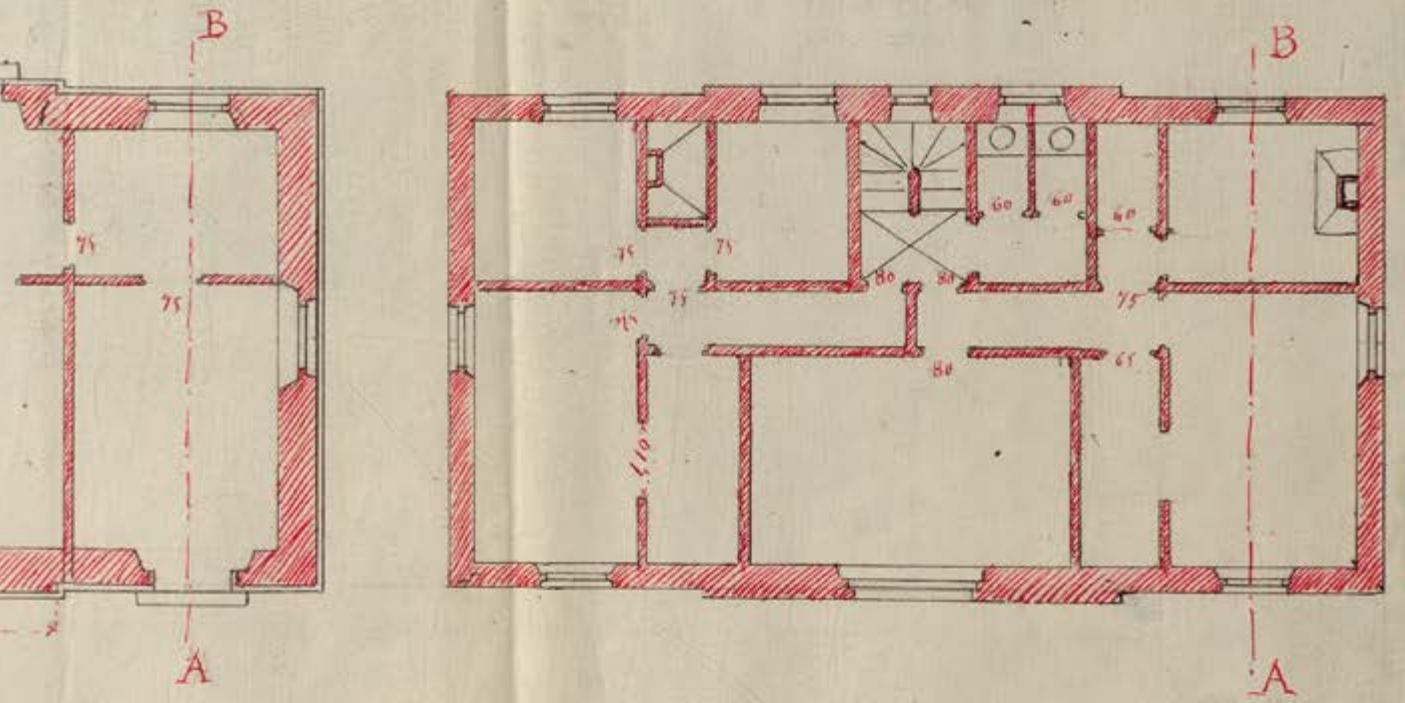
de 4ª. Clase.

erior.

Fachada principal.



Planta alta.



FERROCARRIL DE MADRID A LA FRONTERA DE FRANCIA POR EL VALLE DE RONCAL. GREGORIO GARJÓN BARRENA, 1876-1915

En los años 50-60 del siglo XIX comienzan en España a desarrollarse las primeras líneas ferroviarias. Los pasos por el Pirineo fueros acaparados por las dos principales compañías españolas, Portbou por la Compañía Madrid-Zaragoza-Alicante e Irún por la de los Caminos de Hierro del Norte. Quedaba el Pirineo central, que también deseaba líneas con Francia. Entre 1853-1865 Navarra abogó por una línea por Alduides, en Quinto Real.

Tras el fin de la tercera guerra carlista, en 1876, aumentan los contactos entre ingenieros españoles y franceses para crear una conferencia internacional que tratara el enlace ferroviario por el Pirineo. Coincidiendo con esas fechas Gregorio Garjón Barrena propone un proyecto para cruzar el Pirineo navarro: una línea que una Madrid con París atravesando la frontera por el valle de Roncal.

Gregorio Garjón nació en Roncal en 1840 en el seno de una familia de carpinteros. Era primo de Julián Gayarre. Entre 1868-1877 fue concejal y alcalde de su villa natal. Poco a poco, sus relaciones cada vez más intensa con su primo y la necesidad de administrar sus incipientes fortunas le obligan a trasladarse a Madrid y contactar con la sociedad financiera y política de la capital.

Tras la aprobación del proyecto por el Ministerio de Fomento en noviembre de 1876, Gregorio presentó en 1878 y 1879, su propuesta a la Diputación de Navarra y al Consejo General de Pau siendo aprobada por las dos. Para llevar a cabo sus planes se asoció con el ingeniero y político Javier de Los Arcos Miranda sangüesino y diputado en Madrid por Aoiz. El proyecto fue encargado a José Canalejas Casas afamado ingeniero barcelonés de ferrocarriles, director de la Compañía de Ferrocarriles Ciudad Real-Badajoz. Los trabajos comenzaron en 1880 y fueron divididos en tres tramos: Baides (Guadalajara)-Castejón (Navarra), Castejón-Sigües (Zaragoza) y Sigües-frontera con Francia, atravesando el valle de Roncal.

Durante los años siguientes (1880-1884) se entabló en la prensa navarra un gran debate entre los defensores del tramo róncales y el de Alduides. Así mismo se publicaron varios libros revindicando la idoneidad de cada de ellos.

En agosto de 1880 Gregorio se entrevista con Eugene Decomble, Inspector General de ingenieros francés para el estudio de los ferrocarriles internacionales. Gregorio relata como «*Los ingenieros franceses están muy entusiasmados con las ventajas que ofrece el pirineo de Roncal y apoyan con toda su fuerza nuestro proyecto*».

En enero de 1881 Se crea en Madrid una sociedad para promover el proyecto formada por José Canalejas Casas, Gregorio Garjón Barrena, Javier Los Arcos Miranda, José Canalejas Méndez, Santiago Alcazar y José Morer Abril. En marzo de 1881 se unen varios inversores más, provenientes de la compañía del ferrocarril Ciudad Real-Badajoz son Alejandro Boisacq, L. Fontaine, Francois Lavaurs, Raymond Lavaurs y León Fontaine de Laveleye.

El proyecto, fue presentado ante el Ministerio de Fomento en diciembre de 1881 que solicita varias correcciones presentadas por Canalejas tres meses después. En mayo de 1882 el Ministerio de la Guerra informa que el trazado «*es perjudicial para la defensa del país*»

A principios de 1884 se convoca la tan esperada Conferencia internacional de los ferrocarriles del Pirineo. Los ingenieros franceses expusieron sus preferencias por la línea Paris-Madrid por Roncal y Paris-Cartagena por Noguera-Pallaresa. Defendieron el trazado roncales frente al de Canfranc entre otros motivos, porque era más corto, cruzaba el Pirineo a una altura menor, sus pendientes eran menores o la longitud del túnel internacional era más corto. Los españoles por su parte se opusieron al de Roncal por estar ya aprobada el de Canfranc y al de Noguera-Pallaresa. El resto de propuestas fueron rechazadas por ambas partes, Alduides incluida. Finalmente, en febrero de 1885 se firma el convenio internacional. España acepta el paso por Noguera-Pallaresa a cambio de que los franceses acepten Canfranc en vez de Roncal. La firma del convenio supuso un golpe mortal para las líneas navarras. El diputado Javier Los Arcos, en mayo de 1885, abandona la sociedad. Gregorio compra sus participaciones y emprende un nuevo proyecto ferroviario: unir Pasajes (Guipúzcoa) con Jaca pasando por Sangüesa y Pamplona.

En abril de 1889 se liquida definitivamente la sociedad. Gregorio compra sus participaciones y proyectos: Baines-Castejón, Castejón-Roncal, y el ramal de Peña-Sigües y se asocia con Luis Antonio

Archivo de la Casa Garjón, Roncal.

Archivo José Ignacio Riezu Boj.

De Los Cobos Arteaga, F. y Martínez Vara, T., «Los Pereire y las Compañías de Norte de España y Midi en la definición de las conexiones ferroviarias franco-españolas 1832-1907», *VI Congreso de Historia Ferroviaria*, Vitoria Gasteiz, 5-7 de septiembre de 2012.

Esarte Muniain, P., *El ferrocarril europeo de Navarra*, col. Utrimque Roditur, Elizondo, Autoedición, 1982.

Larrinaga, C., «Los ferrocarriles transpirenaicos a mediados del siglo XIX (1844-1885). Entre el deseo y la realidad», *Revista de Historia Industrial*, núm. 72 (2018), pp. 51-79.

Riezu Boj, J. I., «Próxima estación, Roncal», *Diario de Navarra*, 19 de marzo de 2007, «La Semana», pp. 8-10.

Suso Espadas, S., *Alduides versus Roncal, Navarra y los proyectos de ferrocarril transpirenaico*, Pamplona, Universidad Pública de Navarra, 2006.



DIVERSOS MAPAS, INFORMES, LIBROS, CARTAS, ETC. DEL PROYECTO DE FERROCARRIL POR EL VALLE DE RONCAL.
1876-1915. Archivo Casa Garjón, Roncal.



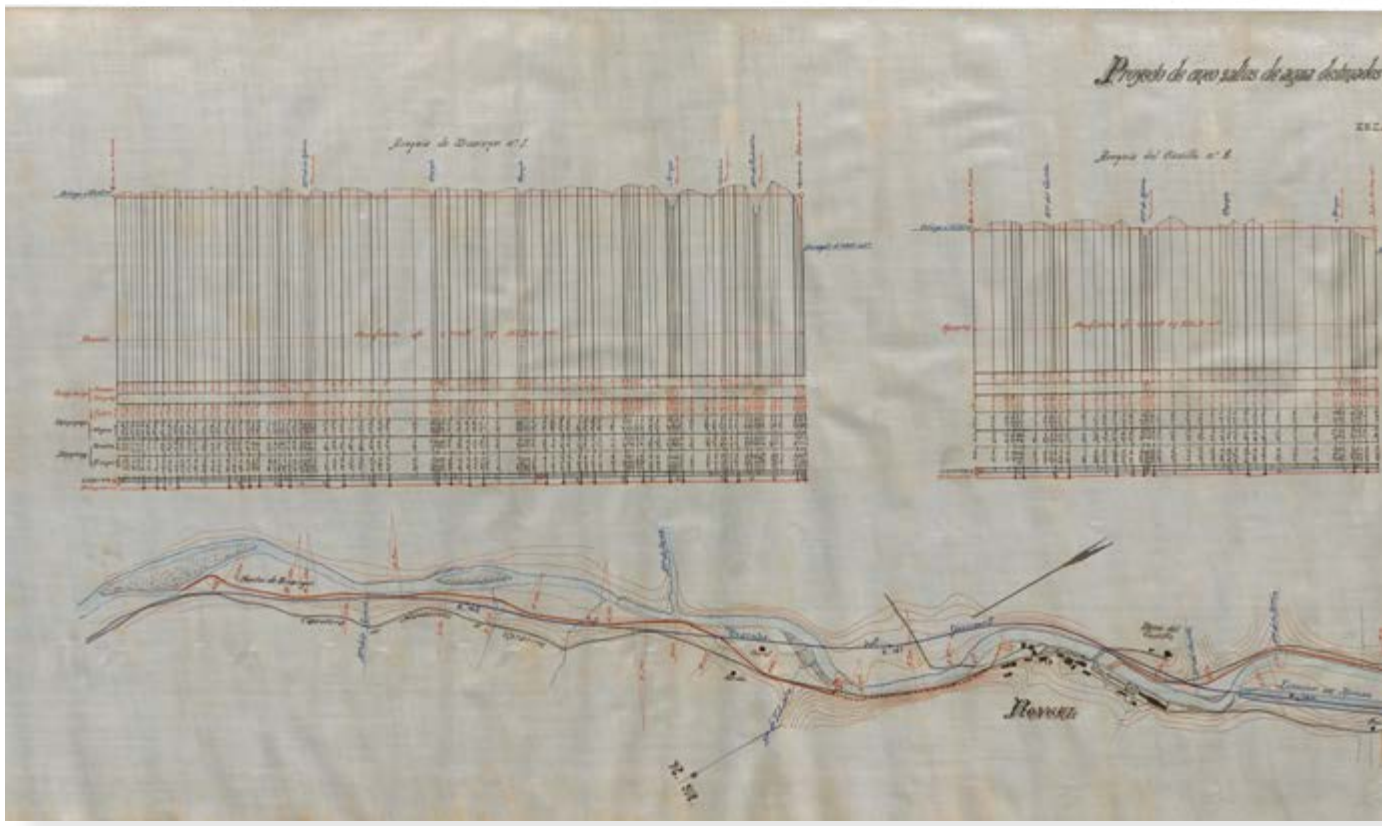
MAPA DEL TRAZADO SIGÜES-FRONTERA FRANCESA POR EL VALLE DE RONCAL (FRAGMENTOS).
Gregorio Garjón Barrena y José Canalejas y Casas, 1881,
Archivo José Ignacio Riezu Boj.

de la Cuadra y Raoul, marqués de Guadalmina, banquero, inversor y principal accionista del ferrocarril Madrid-Cáceres-Portugal. Cuatro días después le vende los proyectos de la sociedad y un año después el Pasajes-Jaca. En diciembre de 1890, el marqués de Guadalmina y Eduard Otlet, un importante financiero belga, fundan la compañía Gran Central Español. Cada uno aportan sus líneas ferroviarias, el primero la Torralba-Soria y el segundo las compradas a Gregorio Garjón. A principios de 1892 la compañía entra en crisis y es absorbida por la compañía del Norte. Gregorio ante el desamparo de sus proyectos intenta recuperarlos tratando de rescindir el contrato con el marqués de Guadalmina.

Gregorio siguió luchando por sus proyectos hasta su muerte el 6 de agosto de 1915.

[José Ignacio Riezu Boj]

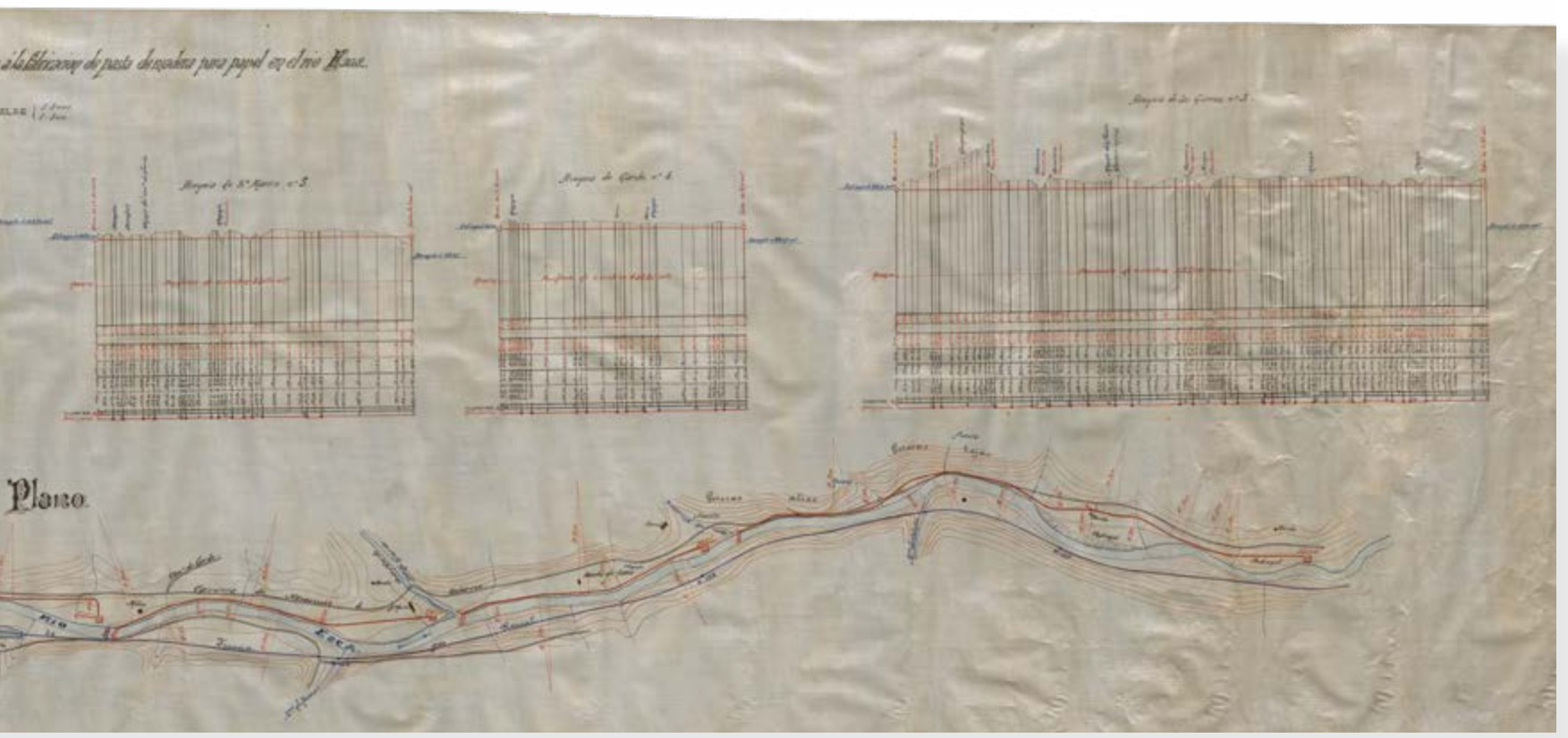
PRESAS EN RONCAL.
Cinco saltos de agua destinados a la fabricación de pasta de madera para papel en el río Esca.
GREGORIO GARJÓN,
finales del siglo XIX



En el último tercio del siglo XIX la familia Garjón-Barrena, de la villa de Roncal, estuvo implicada en una serie de proyectos que intentaban relanzar la economía del valle de Roncal. Se tratan de los hermanos Gregorio, Eugenio y Pedro María Garjón nacidos en el seno de una familia de carpinteros y primos carnales de Julián Gayarre. Los tres demostraron un gran afán por mejorar las comunicaciones del valle. En 1870, Gregorio formó parte de la comisión del valle que negoció con la diputación la construcción de la carretera de Navascués-Uztarroz-Burgui atravesando todo el valle que se firmó en 1872 y se terminó 1882. También fueron los promotores de muchas otras carreteras desarrolladas en el valle, por ejemplo, los hermanos Garjón fueron los que realizaron hacia 1887 la carretera de Sigues-Salvatierra-Burgui o el enlace a Garde. En 1883, un año después de estrenarse la carretera Burgui-Uztarroz, Gregorio y Eugenio junto con su primo Gayarre y otros 19 socios fundaron la línea de diligencias «La Roncalesa» que unía Uztarroz con Lumbier pasando por Navascués. Otra gran iniciativa de Gregorio Garjón fue la línea de ferrocarril Madrid frontera francesa a través del valle de Roncal por la que lucho durante casi 40 años hasta su muerte. Los hermanos Garjón también intentaron promocionar el desarrollo industrial del valle creando una serie de fábricas implicadas en la manufactura de la madera tan abundante en el valle. Eugenio hacia finales del siglo XIX creo una fábrica de aserrar madera aprovechando la presa del molino de Garde, más tarde transformada en central hidroeléctrica (fundándose la Electra-Garde en 1909). En 1905 Gregorio y Eugenio Garjón junto con Mariano Rubio Concepción, cirujano-dentista de Pamplona fundaron la «Sociedad Resinera Garjón y Compañía» con ella pretendían explotar los bosques de pino del valle para producir trementina y resina de colofonia.

Otro proyecto que nunca llegó a realizarse y que solo conocemos por un documento del archivo de Casa de Gregorio Garjón es la construcción de cinco molinos para la producción de pasta de madera

Archivo de la Casa Garjón, Roncal.



PROYECTO DE CINCO SALTOS DE AGUA DESTINADOS A LA FABRICACIÓN DE PASTA DE MADERA PARA PAPEL EN EL RIO ESCA.
Gregorio Garjón, finales del siglo XIX, Archivo de Casa Gregorio Garjón en Roncal.

para la fabricación de papel. El proyecto se encuentra plasmado en un largo plano de tela aprestada de 40 cm de ancho y 180 cm de largo en el que vemos el trazado tanto en sección trasversal como en perfil longitudinal de cinco presas con sus acequias de derivación del agua que terminan en los edificios de otros tantos molinos papeleros. El proyecto abarca todo el término municipal de Roncal desde su límite norte con Urzainqui hasta su muga sur con Burgui. El mapa aparece titulado «Proyecto de cinco saltos destinados a la fabricación de pasta de madera para papel en el rio Ezca. Escalas 1:5000 y 1:500».

Los perfiles longitudinales muestras las rasantes con los desmontes y terraplenes, las coordenadas y las distancias, tanto parciales como totales, de cada una de las cinco construcciones. Así mismo en cada uno de los perfiles de las cinco acequias podemos ver su nombre, la altura a la que se encuentra el bocal de la acequia (estiaje) y el final de la acequia (desagüe), la longitud y su pendiente. Las acequias se denominan Acequia de Urzainqui n.º 1 (con 16,236 kms de longitud), Acequia del Castillo n.º 2 (con 9,647 kms de longitud), Acequia de Sⁿ Martin n.º 3 (con 8,403 kms de longitud), Acequia de Garde n.º 4 (con 6,548 kms de longitud) y Acequia de las Goteras n.º 5 (con 15.516 kms de longitud).

Las secciones transversales muestran las presas, el trazado de la acequia con sus tramos rectos y las curvas con su radio de curvatura y la situación del molino papelero. Hay que destacar que en la sección transversal también se muestra el trazado del ferrocarril Madrid-París proyectado por Gregorio y nunca construido. También destaca la numerosa toponimia citada y el trazado de la carretera recientemente construida.

No conocemos la fecha del proyecto, pero por las construcciones que aparecen en el pueblo (frontón y escuelas promovidos por Julián Gayarre) pensamos que está cerca del cambio de era entre el siglo XIX y XX.

[José Ignacio Riezu Boj]

EMBALSE DE ARRAIZ.
Características del embalse.
1986

En 1986 se redactó por encargo del Gobierno de Navarra, el anteproyecto del embalse Arráiz, situado en el barranco de Zaldazáin, al norte del caso urbano de Arráiz, que incluía un trasvase del Ulzama a Zaldazáin.

La presa se proyectaba de escollera de 59 m de altura y el volumen del embalse es de 16,5 hm^3. La superficie de la cuenca es de 8,5 km^2 y la aportación de 11,39 hm^3. La cerrada topográfica tiene unas formaciones calizas que deben quedar inundadas, lo que obliga a que la presa esté situada aguas abajo de la cerrada, de modo que se asegure la estanqueidad.

El trasvase del río Ulzama consistía en construir un azud y un túnel de trasvase. El azud se planteaba de 3 m de altura sobre el cauce y el túnel de 2,20 m de base, 2 de altura terminado en una bóveda semicircular con una capacidad de conducción de 3,5 m^3/s. Tiene una longitud de 175 m. La superficie de la cuenca trasvasada es de 8,5 Km^2y la aportación de 13,89 hm^3.

Con el embalse se aseguraba un suministro de 9,51 hm^3/año para el riego de 2.565 has, además de 0,781 hm^3/año para suministro industrial, 0,312 hm^3/año para suministro ganadero y un caudal ecológico de 61,4 l/s en el barranco Zaldazáin. Todo ello limitando el trasvase a asegurar 82,4 l/s en el Ulzama

El presupuesto de las obras, incluida la expropiación de los terrenos a ocupar, ascendía a 1.200.000.000 ptas. (7,3 M€), que actualizados, a marzo de 2023, supone 15,3 M€.

APROVECHAMIENTO DE LAS APORTACIONES DE LOS RÍOS DE NAVARRA

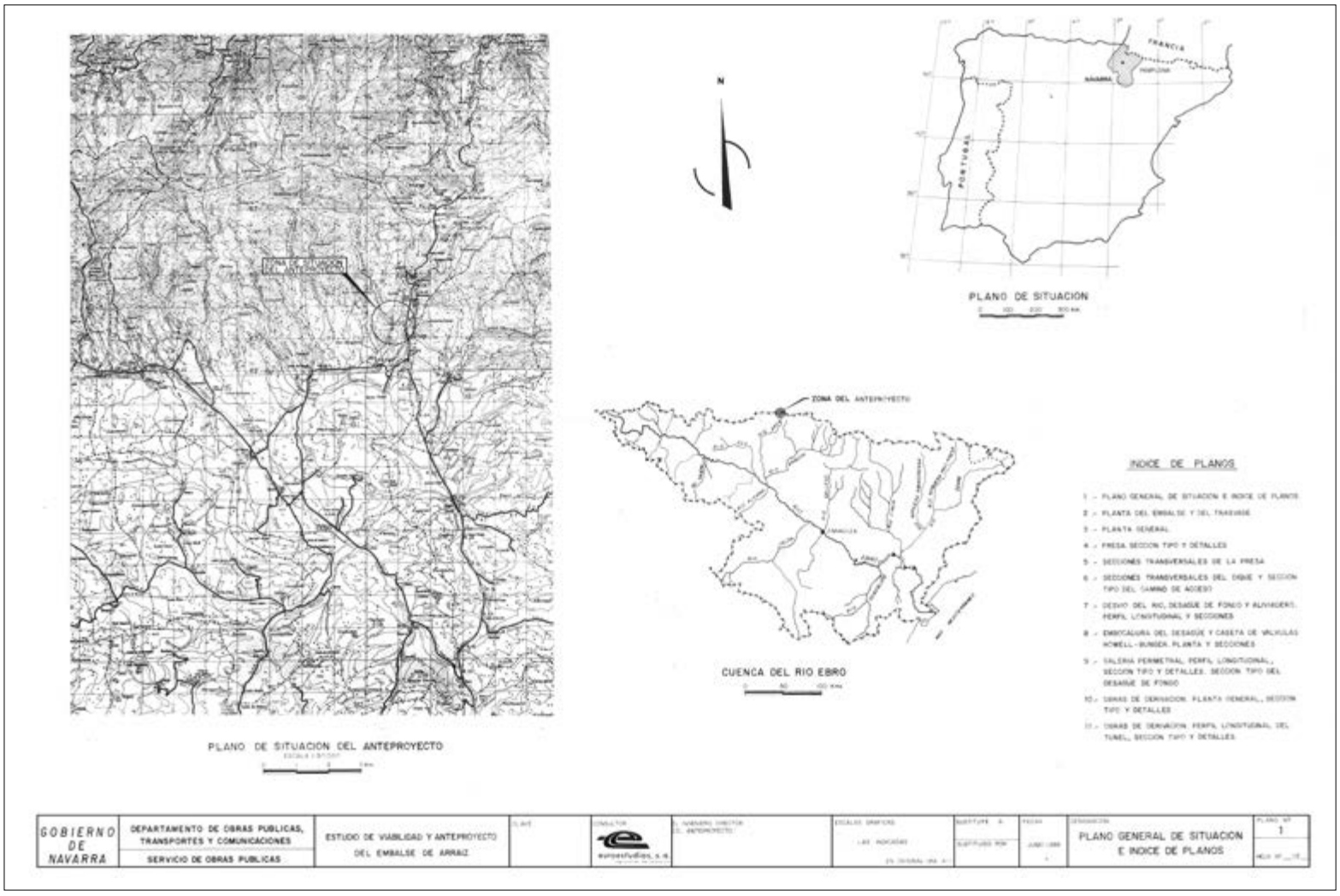
Lamentablemente no se dispone de un estudio global del aprovechamiento del agua de Navarra, La aportación natural del agua de la cuenca del Ebro de Navarra es de unos 4.000 hm^3, que, debidamente regulados, podrían permitir el suministro a una población de 800.000 habitantes y el riego de 550.000 has, ambas cantidades muy superiores a los valores actuales y futuros de Navarra.

Sin embargo no existe ese estudio global del aprovechamiento y las actuaciones realizadas han sido muy deficientes:

- Las aportaciones de todos los ríos son muy variables de unos años a otros, por lo su valor medio sólo es aprovechable si se cuenta con una regulación hiperanual.
- La mayor parte de las aportaciones se producen en el periodo octubre-abril, por lo que el aprovechamiento para riego, concentrado en los meses de junio a septiembre, requiere tener el agua embalsada en el mes de mayo.
- Periódicamente se producen avenidas importantes con inundaciones de barrios urbanos construidos en zonas inundables

Frente a estos hechos la realidad es la siguiente

- Aunque pueden construirse varias presas (Artavia, Grocín, Oteiza y Riomayor) el río Ega carece totalmente de regulación y, a pesar de su gran aportación anual (492 hm^3), en verano no llega a desembocar en el Ebro, terminado en el azud de San Adrián. Se da además el agravante que se ha previsto regar los campos de su cenca con agua del embalse de Itoiz, lo que va a suponer una limitación para el riego de la margen derecha del Ebro. Se debiera construir, al menos, el embalse de Ríomayor, que podría permitir regar 7.000 has con agua de la cuenca del Ega.
- El río Ulzama también carece totalmente de regulación y debiera contemplarse la construcción del Embalse de Arráiz que reduciría los daños por avenidas en las zonas urbanas de la Comarca de Pamplona y mejoraría la dilución en verano del vertido de la depuradora de Arazuri.
- El río Arga sólo cuenta con el embalse de Eugui (21 hm^3). Fue proyectado para el suministro de Pamplona y no tiene capacidad para regular su aportación natural.
- El río Irati cuenta con el embalse de Itoiz (418 hm^3), que es manifiestamente insuficiente para regular su aportación media (519 hm^3), con lo que las posibilidades de riego están condicionadas por la aportación real de cada año. Se da además la circunstancia de que la toma del Canal está muy alta, con lo que el embalse útil, por encima de la misma, es de sólo 362 hm^3.y no tiene previsto un sistema de bombeo que permita la utilización de los 55 hm^3 situados debajo de la misma. Además, inexplicablemente, carece de compuertas en el aliviadero; si se colocasen aumentaría la capacidad en 22 hm^3, lo podría aumentar la superficie de riego en unas 4.000 has.
- La previsión anual de riego de Itoiz es de 340 hm^3 que sumados a otros 60 hm^3 de abasteci-



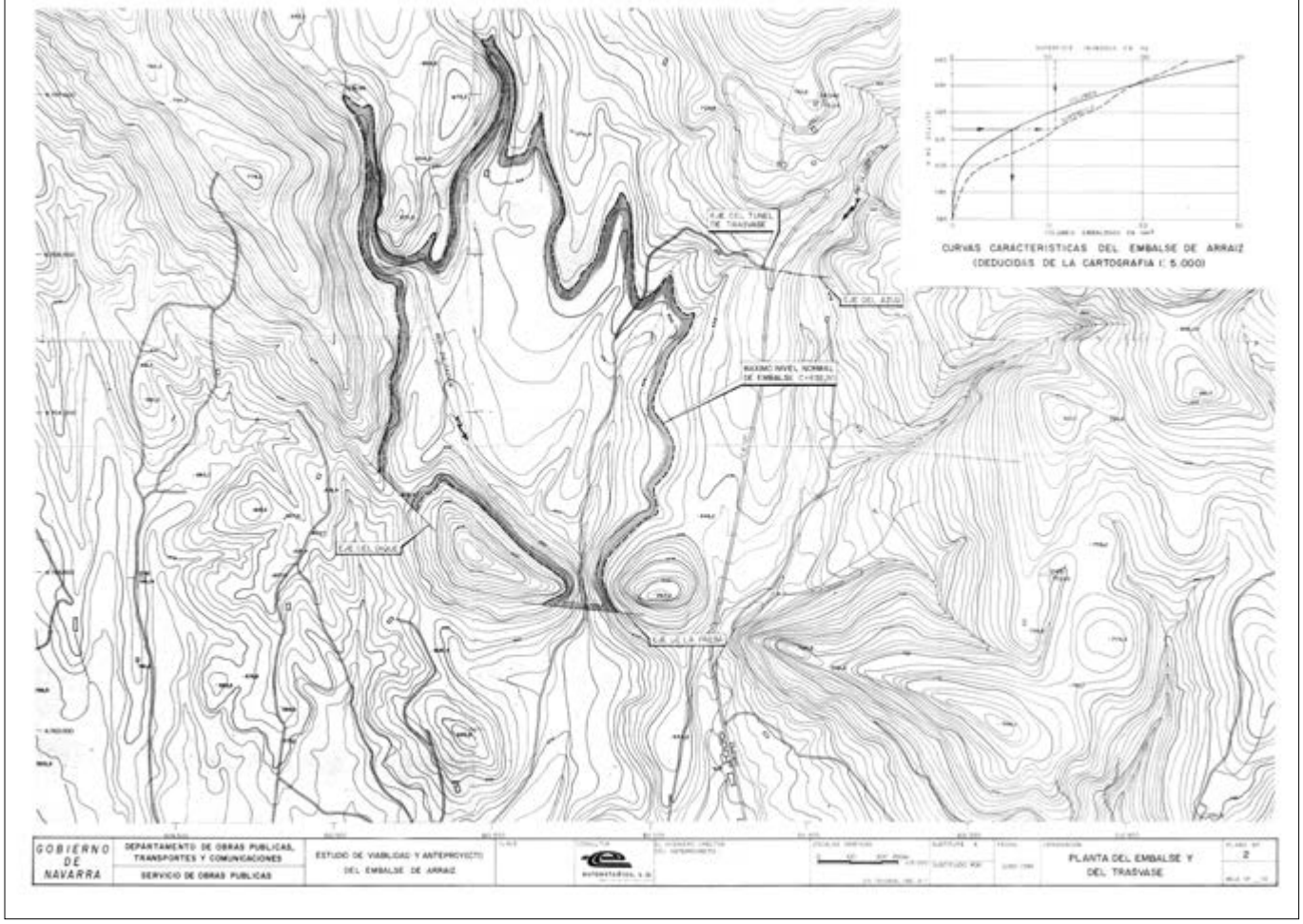
ANTEPROYECTO PARA UN EMBALSE EN ARRAIZ EN 1986. Copia en Archivo particular.

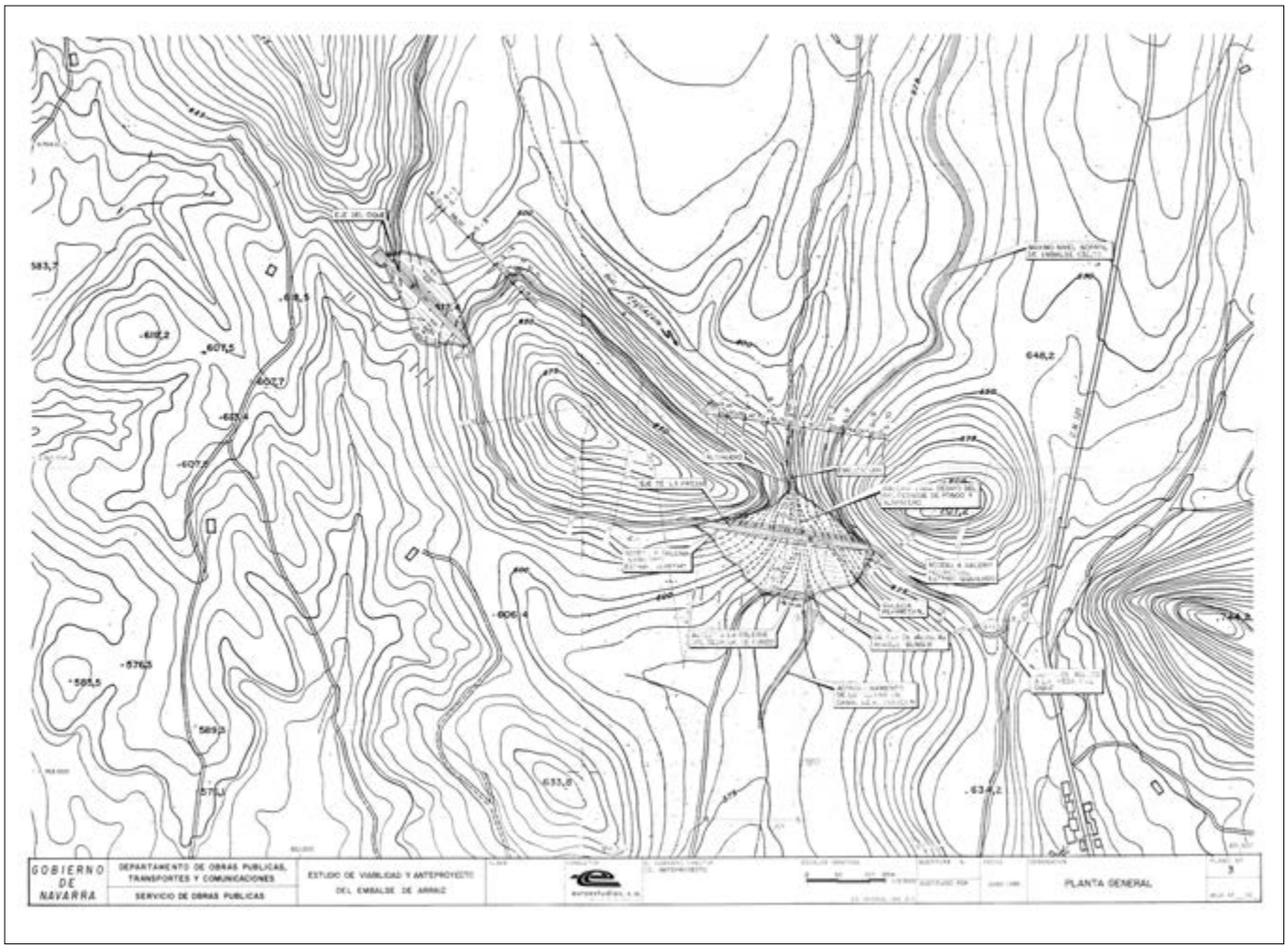
miento urbano e industrial y con 60 hm³ de caudal ecológico y otros 40 hm³ para riegos de la cuenca supone un total de 500 hm³/año, imposibles de garantizar con un embalse de sólo 362 hm³ útiles.

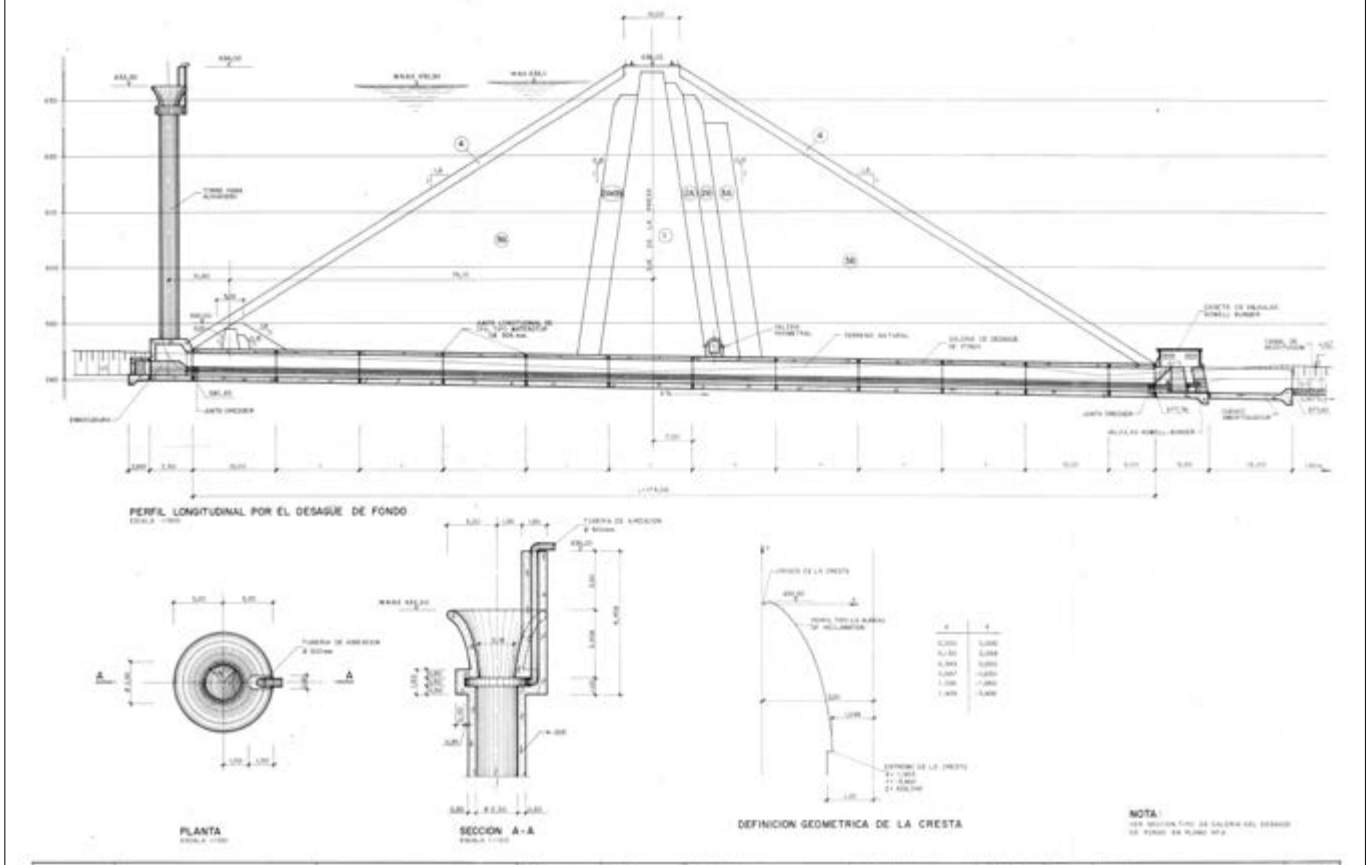
- En estas condiciones tan limitadas se tomó la inadecuada decisión de llevar el agua de Itoiz a la cuenca del Ega, lo que limitará la realidad del aprovechamiento en la margen derecha del Ebro, que no tiene otra alternativa de suministro
- El recrecimiento del embalse de Yesa se proyectó para 1.500 hm³, pero, por demagogias del Gobierno de Rodríguez Zapatero, se ha limitado su volumen a 1.070 hm³, lo que le hace perder su carácter hiperanual y, por tanto se limita el aprovechamiento de la aportación de la cuenca.
- El proyecto de Yesa incluía el trasvase del río Salazar, con un azud en Aspúrz, que permitía aumentar la aportación en Yesa de 170 hm³. Y que ahora parece totalmente olvidado.

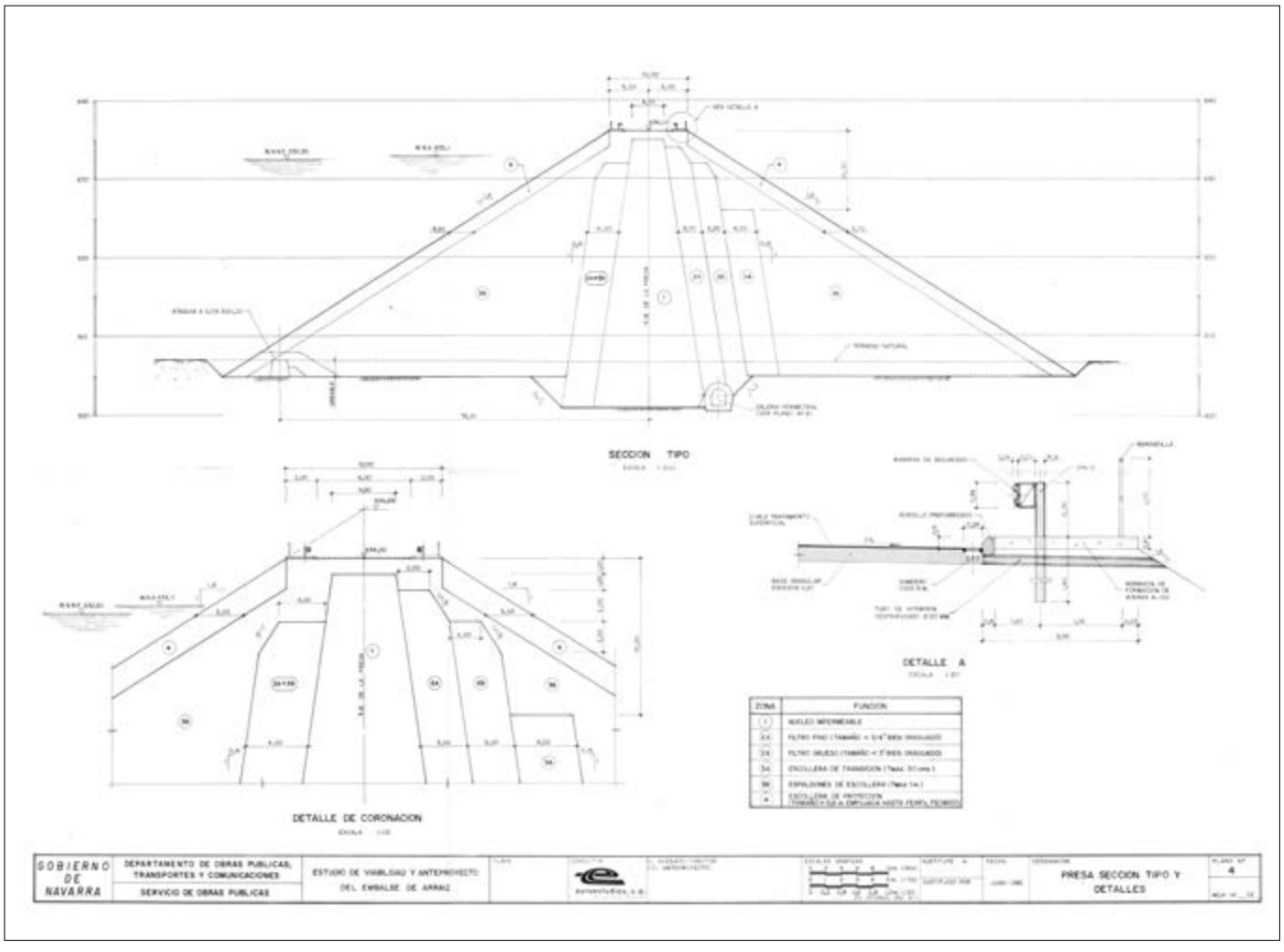
Por lo indicado en los puntos anteriores puede verse que el planteamiento hidráulico de Navarra es extraordinariamente deficiente y debieran hacerse estudios generales, dentro de los cuales entraría la regulación del Ulzama en Arraiz.

[Francisco Galán Soraluce]

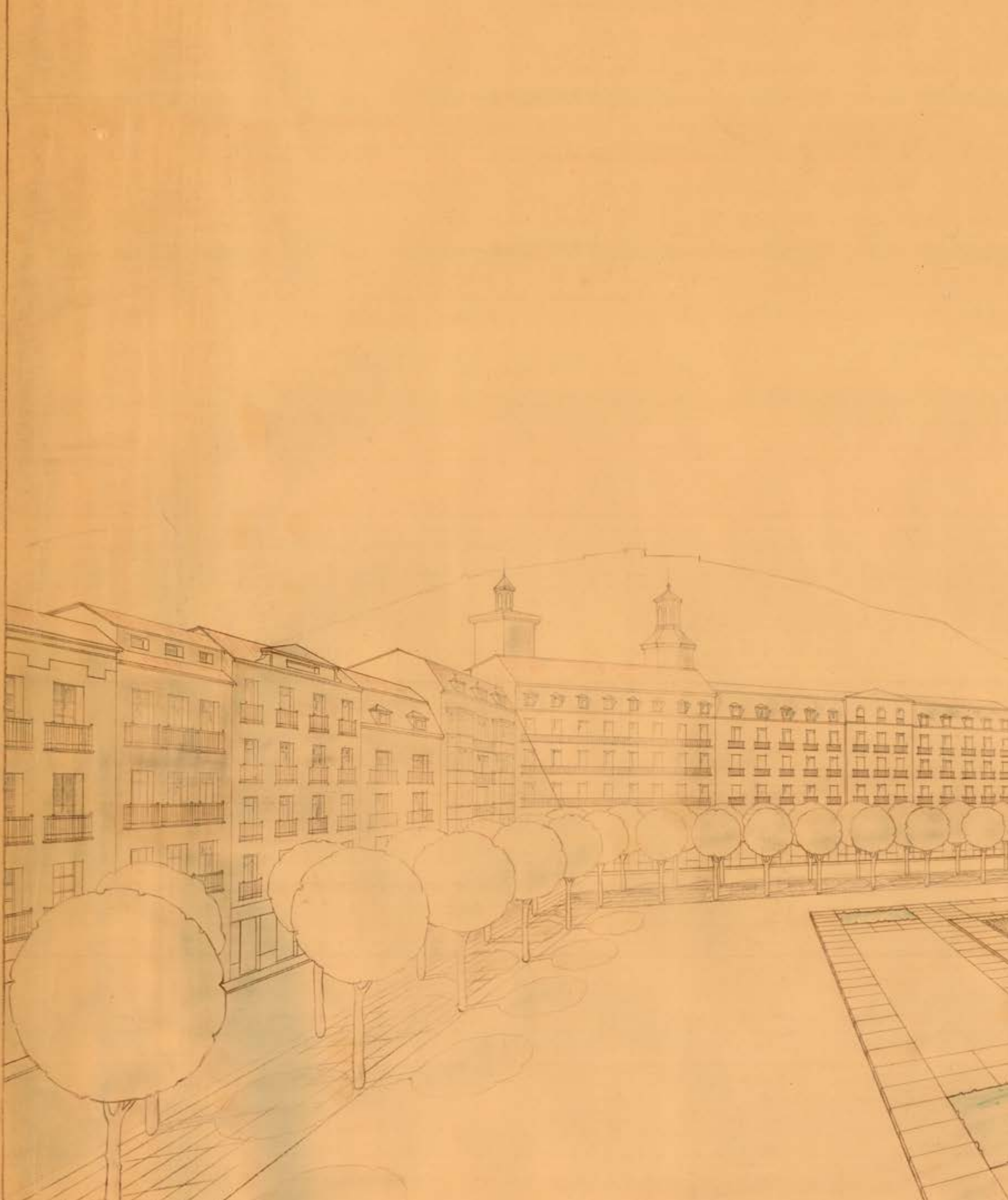

CURVAS CARACTERISTICAS DEL EMBALSE DE ARRAIZ
(DEDUCIDAS DE LA CARTOGRAFIA 1: 5.000)
GOBIERNO DE NAVARRA
DEPARTAMENTO DE OBRAS PUBLICAS, TRANSPORTES Y COMUNICACIONES
SERVICIO DE OBRAS PUBLICAS
ESTUDIO DE VIABILIDAD Y ANTEPROYECTO DEL EMBALSE DE ARRAIZ
PLANTA DEL EMBALSE Y DEL TRASVASE
2


GOBIERNO DE NAVARRA
DEPARTAMENTO DE OBRAS PUBLICAS, TRANSPORTES Y COMUNICACIONES
SERVICIO DE OBRAS PUBLICAS
ESTUDIO DE VIABILIDAD Y ANTEPROYECTO DEL EMBALSE DE ARRAIZ
PLANTA GENERAL
3



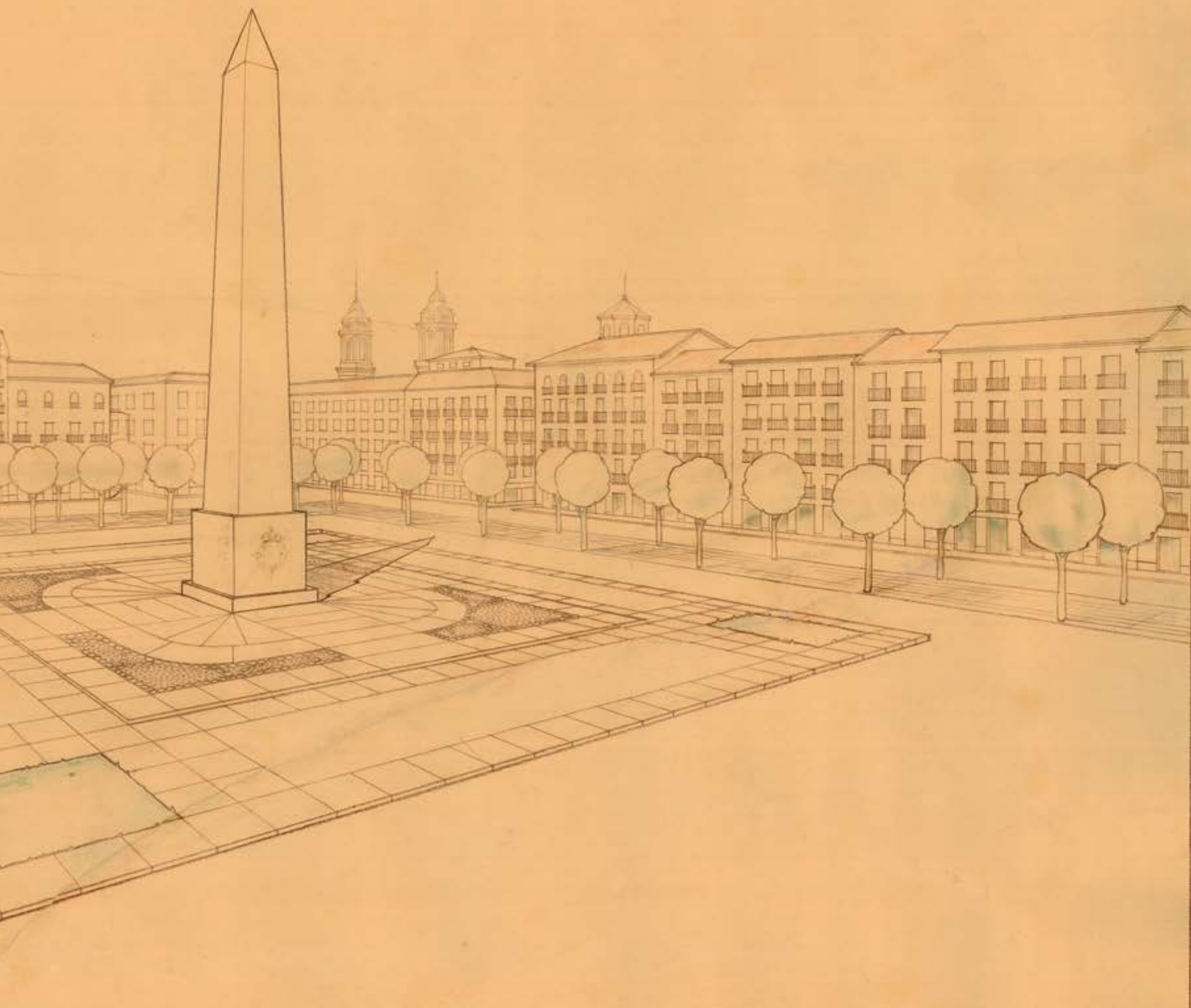


ANTEPROYECTO PARA UN EMBALSE EN ARRAIZ EN 1986. Copia en Archivo particular.



ANTEPROYECTO DE MONVMENTO EN CONMEMOR

MONUMENTOS CONMEMORATIVOS E HISTORIA



ACION DEL ALZAMIENTO EN NAVARRA - PERSPECTIVA -

MONUMENTO A LOS FUEROS. MANUEL MARTÍNEZ DE UBAGO, 1893 Y 1895

ANTEPROYECTO DE MONUMENTO EN CONMEMORACIÓN DEL ALZAMIENTO DE NAVARRA (perspectiva).
Luis Felipe Gaztelu y Jácome, 1942. Archivo Real y General de Navarra [pp. 360-361].

Concebido como la «petrificación del entusiasmo navarro» para que «sirviera a las generaciones futuras de enseñanza y estímulo», el monumento a los Fueros supone un hito en la compleja configuración identitaria contemporánea de Navarra. Aunque se pensó colocarlo en el centro de la plaza del Castillo (y a ella se planteó su traslado en 1909), finalmente se erigió en 1903 en el paseo de Sarasate frente al palacio de la Diputación Foral como símbolo de la reacción navarra ante el proyecto antiforal presentado en 1893 por el ministro de Hacienda Germán Gamazo, que menoscababa la autonomía fiscal reconocida a la provincia en la Ley de 1841. De ahí el término «Gamazada» con que se conoció a la protesta, y la reiteración de expresiones como «pueblo», «patriotismo» y «libertades» que abundan en el número monográfico de *Navarra Ilustrada* publicado en julio de 1894.

La idea de encarnar los Fueros en un monumento partió del comediógrafo Fiacro Iraizoz y fue acogida con entusiasmo por distintos sectores de la ciudad que promovieron una comisión ejecutiva responsable de su ejecución, en cuya proclama invitando a «*los navarros presentes y ausentes» a contribuir a su realización significaban: «Ha de ser algo más que una obra arquitectónica más o menos bella, más o menos grande; además de símbolo de nuestras libertades, ha de ser recuerdo del momento histórico en la vida social de esta nobilísima región*» (*La Unión Católica*, 27-6-1894). Se acordó financiarlo mediante suscripción popular, con una cuota mínima de 25 céntimos y máxima de 25 pesetas.

La comisión «logró de los Señores Arquitectos navarros un proyecto presentado por D. Manuel Martínez de Ubago, proyecto que de propios y extraños mereció calurosas felicitaciones», certifica un informe remitido por la comisión ejecutiva al Ayuntamiento de Pamplona el 14 de enero del año 1895. Era Manuel Martínez de Ubago uno de los principales exponentes de la arquitectura pamplonesa de entresiglos, quien en colaboración con su hermano José concibió un monumento de vocabulario ecléctico muy apropiado para glorificar el antiguo Reino de Navarra. Conocemos el proyecto original a través de la prensa, caso del citado ejemplar de *Navarra Ilustrada* que lo llevaba en portada y del número de *Barcelona Cómica* de 18 de agosto de 1894, así como del programa de mano de las fiestas de San Fermín de 1896. También lo reprodujeron pintores como Enrique Zubiri, autor del dibujo de los diputados forales incluido en *Navarra Ilustrada*.

Si bien el planteamiento formal del monumento está en sintonía con otros contemporáneos que remiten al tipo de columna conmemorativa, en su simbolismo se muestra original y único, por cuanto cada uno de los elementos que lo componen reafirma la foralidad del Viejo Reino, con el número cinco como referencia constante en alusión a sus merindades. En sus veintidós metros de altura se suceden un alto pedestal poligonal, una estructura en forma de templete cúbico organizada en dos cuerpos y una columna de mármol rojo con capitel blanco como soporte del grupo escultórico de remate. La volumetría de los cuerpos disminuye conforme se asciende en altura, lo cual confiere al conjunto sensación de estabilidad en la parte inferior y mayor ligereza en la superior.

Al componente esencialmente arquitectónico se sumaba el escultórico que, además de los elementos heráldicos y simbólicos, se concentraba en su estatuaria. El proyecto de Martínez de Ubago contemplaba la presencia en los ángulos del primer cuerpo de «*cinco estatuas que pueden representar la antigua división del reino*» (*Barcelona Cómica*, 18-8-1894), lo cual abona la hipótesis de que, en la propuesta inicial, estas cinco figuras alegóricas quizás representaran a las cinco merindades; con todo, las imágenes conservadas del proyecto no son concluyentes al respecto. Por su parte, para el coronamiento había previsto un grupo «*constituido por un joven atlético que ampara con su brazo a un guerrero de luenga barba, simbolizando la edad moderna protegiendo y defendiendo a la antigua*» (*Barcelona Cómica*, 18-8-1894), con el que plasmaba de forma alegórica la defensa de los Fueros y la pervivencia de los valores históricos de Navarra. El grupo rememora, más conceptual que formalmente, la *Defensa de Zaragoza* (1818-1825) de José Álvarez Cubero, que representaba, también alegóricamente, el asedio de la capital aragonesa. Es probable que el propio Manuel Martínez de Ubago diseñara la estatuaria, pues a él correspondió la matrona que acabó coronando el monumento años más tarde y con la que mostró «*sus dobles aptitudes, puesto que la estatua por él modelada atribúyele condiciones de escultor muy recomendables*» (*La Ilustración Artística*, 14-12-1903).

Así definido el proyecto original en sus líneas maestras, en los años siguientes Martínez de Ubago se vio obligado a introducir cambios que

Archivo Municipal de Pamplona. Negociado de obras municipales. Varios. 1846-1900, núm. 12. Años 1895-1898. Papeles relativos al Monumento a los Fueros. Archivo Real y General de Navarra. Biblioteca, caja 52-1.

Navarra Ilustrada, julio 1894.

García-Sanz Marcotegui, Á., «La Gamazada y el Monumento a los Fueros de Navarra. Los límites políticos del navarrismo vasquista (1893-1915)», en C. Forcadell Álvarez (coord.), *Quinto Encuentro de Estudios sobre el Justicia de Aragón*, Zaragoza, El Justicia de Aragón, 2004, pp. 101-129.

Orbe Sivatte, A., *Arquitectura y urbanismo en Pamplona a finales del siglo XIX y comienzos del XX*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1985.

Pérez Ollo, F., «Monumento y dama de los Fueros», *Lugares, ermitas y personajes*, Pamplona, Fundación Diario de Navarra, 2003, pp. 337-356.

VV. AA., *Guía de escultura urbana de Pamplona*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2010.

Julio 1894.

NAVARRA ILUSTRADA

Número único. *Precio: 25 céntimos.*

COLABORADORES de Navarra Ilustrada.

Sarasate de Mena (D.ª Francisca).
Ansoleaga (D. Florencio).
Aranzadi (D. Estanislao).
Campión (D. Arturo).
Díaz (D. Casiano).
Echaide (D. Salvador).
Errea (D. Ulpiano).
Falcón (D. Modesto).
Feliú (D. Bartolomé).
García Echarri (D. Joaquín).
García Abadía (D. Juan).
Guelbenzu (D. Martín Enrique).
Gurrea (D. Cecilio).
Irayzoz (D. Fiacro).
Iribas (D. Gregorio).
Iturralde y Suit (D. Juan).
Jaurrieta (D. Pablo).
Jiménez y Eguvide (D. Manuel).
Lacarra (D. Victoriano).
Lamana (D. Santiago).
Los-Arcos (D. Javier).
Lóperena (D. Joaquín).
Martínez Aquerreta (D. Wenceslao).
Mata y Oneca (D. Serafín).
Mena (D. Juan Cancio).
Mella (D. Juan V.)
Mina y Guelbenzu (D. Canuto).
Navarro Villoslada (D. Francisco).
Nieva (D. Juan José).
Ochoa (D. Enrique).
Olóriz (D. Hermilio).
Sanz y Escartín (D. Cesáreo).
Sanz y Escartín (D. Eduardo).
Urrecha (D. Federico).
Zorrilla (D. Emiliano).

GRABADOS.

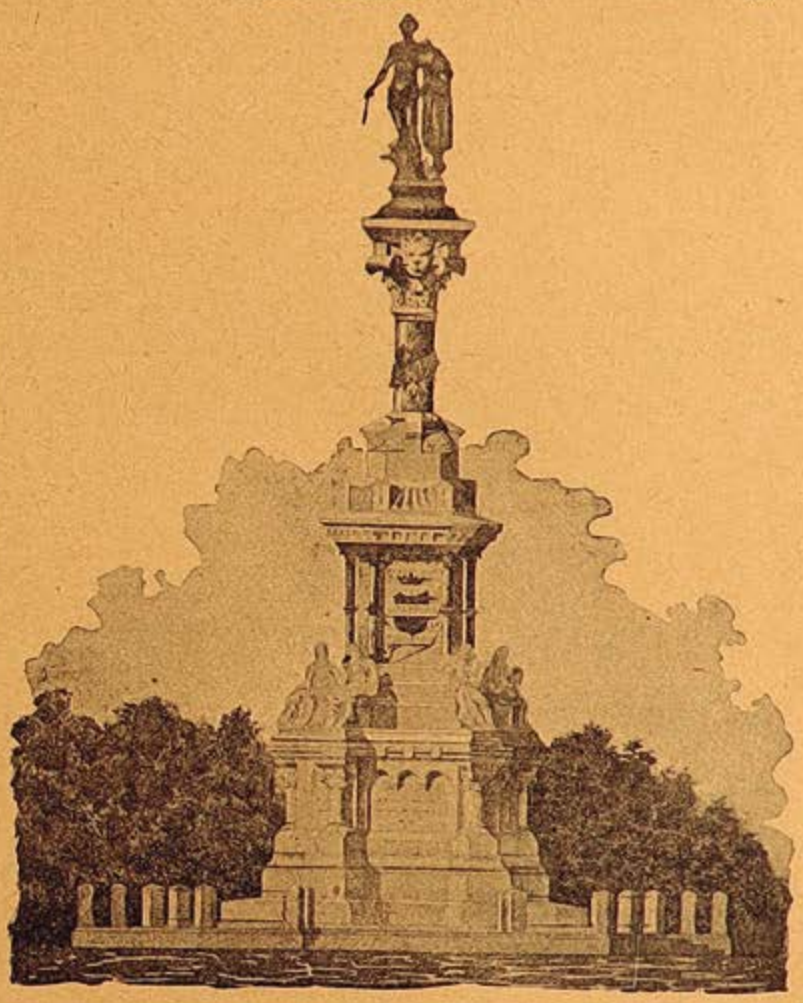
Proyecto de Monumento á los Fueros.

Sres. Diputados Forales de Navarra.

Recuerdos de mi tierra.

Un tipo navarro.

MONUMENTO Á LOS FUEROS (Proyecto del Arquitecto D. M. Martínez de Ubago).



De cívico amor portento
nuestra Ley al mundo asombra.....
¡pueblo que honrado se nombra
debe alzarla un monumento!
El dirá nuestro ardimiento
á las edades futuras.....
¡y si cruentas desventuras
hollasen nuestra memoria,
podrá, túmulo de gloria,
cubrir nuestras sepulturas!

HERMILIO DE OLÓRIZ.

DISEÑO ORIGINAL DEL MONUMENTO A LOS FUEROS.
Manuel Martínez de Ubago, 1893. *Navarra Ilustrada*, número único, julio 1894. Archivo Real y General de Navarra.

afectaron fundamentalmente a la parte escultórica. Ello obedeció a dificultades económicas, al no alcanzar las aportaciones particulares las 125.000 pesetas en que había presupuestado el conjunto. En este sentido, resulta clave para comprender dichas modificaciones el intercambio epistolar mantenido a comienzos de 1895 entre la comisión ejecutiva, por medio de su presidente Javier Yárnoz, y el Ayuntamiento de Pamplona y la Diputación Foral, a los que se dirigió con intención de recabar fondos. El 14 de enero, la comisión notificaba al ayuntamiento que lo recaudado hasta el momento no cubría el coste total del proyecto, por lo que Martínez de Ubago «propone un medio que, sin desvirtuar su magnífico proyecto por medio de variantes de relativa importancia, hace posible la construcción, sin perjuicio de que en tiempos mejores pueda llegarse a la realización total del pensamiento colocando la estatuaria que hoy sería sustituida por esculturas artísticas».

A requerimientos del alcalde, el presidente de la comisión abundaba en esta última idea en una nueva carta fechada el 30 de enero de 1895: «*Dice el Dr. Ubago, arquitecto-autor del proyecto de Monumento a los Fueros, que las variantes introducidas en el mismo se refieren a la supresión de la estatuaria únicamente, sustituyendo el grupo superior con unas esculturas artísticas y las estatuas del cuerpo medio con contrafuertes escultóricos que, sin disminuir la belleza de la obra, dejarán el Monumento acabado y completo*».

Esta reforma propuesta por Martínez de Ubago quedó reflejada en un diseño firmado por el arquitecto pamplonés que acompañaba a la propuesta de recaudación de fondos, fechable por tanto a comienzos de 1895. En el mismo se observa cómo el monumento no sufre alteraciones en su disposición arquitectónica, pero las cinco esculturas del primer cuerpo han desaparecido y su lugar lo ocupan contrafuertes moldurados que, aunque eran definidos como «escultóricos», en realidad potencian la naturaleza arquitectónica del conjunto al mantener el escalonamiento del cuerpo. De igual forma, el grupo del coronamiento era sustituido por una gran copa o jarrón con motivos florales que, de haberse llevado a cabo, habría desnaturalizado la esencia reivindicativa del derecho foral y el monumento habría perdido su verdadero significado, al tratarse de un elemento meramente ornamental.

Con la introducción de estos cambios, el proyecto vería reducido su coste de las 125.000 pesetas inicialmente presupuestadas a 70.000. Con todo, y dado que la comisión solo había podido recabar 40.000 pesetas, solicitaba la colaboración institucional para allegar las 30.000 restantes. La Diputación aportó 15.000 pesetas y el ayuntamiento 5.000, más la cesión gratuita de los terrenos para levantar el conjunto monumental. Estas cantidades, unidas a otras posteriores como la nueva partida que incluyó la Diputación en los presupuestos de 1902, permitieron recuperar la estatuaria del proyecto original, si bien con cambios significativos.

Uno de ellos pudo afectar a las cinco esculturas del primer cuerpo, en caso de que de inicio hubiesen representado a las cinco merindades, dado que finalmente simbolizaron otros tantos valores defendidos en la manifestación fuerista de 1893: Historia, Justicia, Autonomía, Paz y Trabajo, cada una de ellas con sus atributos específicos que subrayan su significado y aportan el componente narrativo en la interpretación de la obra. Fueron talladas en piedra de Angulema por el marmolista pamplonés Ramón Carmona, quien empleó como modelos a varios jóvenes de la ciudad, y colocadas entre 1900 y 1903. Todavía en los meses siguientes existía cierta confusión en torno a su identidad, con alusiones a «*las matronas que representan las merindades de Navarra*» dispuestas sobre las columnas bajas del monumento (*Diario de Navarra*, 20-10-1903).

Donde no hay duda acerca del cambio fue en el coronamiento, que perdió su versión originaria, bien por razones económicas, bien porque se pensó en otra solución más apropiada. El grupo escultórico del joven atleta y el anciano guerrero fue sustituido por la representación alegórica de Navarra como una matrona victoriosa con la frente ceñida por una corona real, sosteniendo las cadenas del escudo del Reino y el pergamino de la Ley Foral, con un escudo y un turbante almohade a sus pies en referencia a la batalla de las Navas de Tolosa. De su ejecución en la Fundición Artística Masriera y Campins de Barcelona, firma que proporcionó la mayor parte de la estatuaria pública española de finales del siglo XIX y comienzos del XX, daba cuenta la *Revista Comercial Hispano-Americana* el 4 de octubre de 1902. La escultura, de cuatro metros y medio, llegó por ferrocarril a Pamplona el 22 de marzo de 1903, y las labores de elevación, dirigidas por José Martínez de Ubago en ausencia de su hermano por enfermedad, dieron comienzo el 6 de abril. Finalmente, el 7 de abril de 1903, día de Martes Santo, la imagen femenina (en la que quedó perpetuada en bronce la pamplonesa de la calle San Antón, Rosa Oteiza Armona) fue colocada sobre su pedestal, desde el que señorea el cielo de Pamplona.

[José Javier Azanza López]



NUEVO DISEÑO DEL MONUMENTO A LOS FUEROS.
Manuel Martínez de Ubago, 1895. Archivo Municipal de Pamplona.

OTRAS PINTURAS DE HISTORIA PARA EL PALACIO DE NAVARRA. 1907-1916

La temática histórica fue uno de los pilares de la pintura del siglo XIX en España consolidada en las exposiciones nacionales de bellas artes, las pruebas de pensionado y en proyectos decorativos como el del salón del trono del palacio provincial de Navarra, que constituye una clara expresión de la corriente regionalista de la pintura de historia decimonónica. Sin embargo, dichas pinturas, realizadas entre 1861 y 1865, no son ni el primero ni el único proyecto de este tipo destinado a engalanar espacios del palacio provincial, pues se han documentado, al menos, tres propuestas más que, por diferentes causas, no llegaron a materializarse.

La primera de ellas corresponde a Martín Miguel Azparren, el pintor navarro más importante del segundo tercio del siglo XIX en Navarra. Una noticia del 21 de noviembre de 1849 publicada en *L'Éclaireur des Pyrénées* informando de su regreso de Roma, donde se formó gracias al apoyo del empresario mexicano de origen vasco Anselmo Zurutuza, señala que «*M. Azparren doit prochainement s'occuper de deux grands tableaux. Des sujets pris dans l'histoire de Navarre vont offrir au jeune artiste l'occasion de développer plus à l'aise la verve de son imagination et l'éclat de son talent*». Esta información se relaciona con el interés de Azparren por decorar con pinturas el salón del trono del palacio provincial, entonces en construcción, que queda constatado en la carta remitida desde París a Juan Pedro Aguirre el 17 de agosto de 1852 en la que expresa: «*Ahora me hallo del todo libre, y solo dedicado a aumentar los materiales que tengo para la historia de Navarra; quiero reunir todos los documentos necesarios para hacer con algún acierto el proyecto de adorno para la Sala de la Casa Diputación*» (Archivo Real y General de Navarra, CJ 25838) Como es sabido, finalmente el proyecto decorativo fue diseñado por Maximiano Hijón, siendo las pinturas ejecutadas por Alejandro Ferrant, Francisco Aznar, Francisco Mendoza, Joaquín Espalter, y Constancio Corona, aunque Azparren firmó la alegoría de Navarra que culmina el techo y las cuatro virtudes que la flanquean.

Avanzado el siglo, el relato del viejo Reino condicionó los temas pictóricos propuestos en los certámenes municipales convocados en la década de 1880, en encargos de copias de acreditadas pinturas de historia centradas en personalidades de la realeza navarra impulsadas por la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra y en otras expresiones artística. En esta línea, en el certamen científico, literario y artístico convocado en 1907 por el Ayuntamiento de Pamplona se incluyó en la sección de pintura la representación de «*un boceto sobre asunto de la historia de Navarra anterior al siglo XVI*», recayendo el primer premio en el presentado por Inocencio García Asarta con el tema del alzamiento del primer rey navarro sobre el pavés, acontecimiento histórico relatado por autores como José de Moret o José Yanguas y Miranda. La fidelidad del lienzo a las descripciones históricas agradó al jurado de la sección artística que en su valoración refirió los elementos que «*dan la nota bravía de su tiempo*» e hizo alusión a la «belleza y verdad» del lienzo. Este éxito, las buenas críticas en la prensa local y una serie de encargos particulares animaron al artista a instalarse profesionalmente en Pamplona donde regentaría una academia privada en la que le ayudó Millán Mendía y donde se formaron autores como Javier Ciga o Isabel Baleztena. Fue entonces cuando propuso a la Diputación un programa decorativo destinado a las escaleras del palacio provincial centrado en escenas de la historia de Navarra, tal y como informaba la prensa local (*Diario de Navarra*, 16-11-1907). Aunque finalmente no se llevó a cabo, a este contexto pertenece el boceto al óleo que conserva el Museo de Bellas Artes de Bilbao representando *La batalla de las Navas de Tolosa*, del que también se guarda una versión previa en grisalla, y que muestran el momento en que el monarca navarro Sancho VII el Fuerte, cabalgando sobre su caballo, vestido con armadura y con la espada en alto, rompe el cerco que rodea la tienda de Miramamolín, situada a la derecha, al mismo tiempo que éste se apresura a montar a caballo, ayudado por sus hombres, dispuesto a huir y a llevarse consigo el mítico pendón que un musulmán se apresura a recoger.

Pese a no culminarse este proyecto, la idea de decorar las escaleras del palacio provincial con escenas de la historia de Navarra permaneció en el aire, siendo retomada en 1916 por la prensa al hilo de una exposición de pinturas de Javier Ciga. Entonces, el crítico G. M. expresaba un pensamiento que, al parecer, ya había sido expuesto a la Diputación, de que se encargara a Javier Ciga, entonces en el cénit de su carrera, la decoración de las «*regias escaleras*» del palacio provincial (*El Pensamiento Navarro*, 7 de enero de 1916). Los biógrafos de Ciga no han indagado en esta noticia ni aportado mayor información al respecto, ni el catálogo de obras conocido permite ahondar más en otro episodio frustrado de la pintura navarra.

[Ignacio Urricelqui Pacho]

Museo de Bellas Artes de Bilbao, núm. inv.: 82/2464. *La batalla de las Navas de Tolosa,* h. 1907, por Inocencio García Asarta.

Reyero Hermosilla, C., *Imagen histórica de España 1850-1900*, Madrid, Espasa Calpe, 1987.

Urricelqui Pacho, I. J., *La pintura y el ambiente artístico en Navarra (1873-1940)*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2009.

Urricelqui Pacho, I. J., *Arte y artistas en el Palacio de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2019.

Urricelqui Pacho, I. J., «Martín Miguel Azparren y la pintura nazarena en Navarra», *Pregón Siglo XXI*, núm. 73 (2024), pp. 5-10.



LA BATALLA DE LAS NAVAS DE TOLOSA, c. 1907.
Inocencio García Asarta. Museo de Bellas Artes de Bilbao.

MONUMENTO A FRAY DIEGO DE ESTELLA. FRUCTUOSO ORDUNA, 1924

MONUMENTO A FRAY DIEGO DE ESTELLA.
Fructuoso Orduna, 1924. Cliché fotográfico del boceto de escayola.

El monumento conmemorativo es uno de los episodios más interesantes de la promoción escultórica en Navarra, aunque no todos los proyectos llegaron a materializarse, como el diseñado para honrar a fray Diego de Estella en el IV centenario de su nacimiento. La Junta constituida por el Ayuntamiento de Estella el 21 de febrero de 1923 para organizar los actos abordó en su sesión de 13 de julio la idea de erigir un monumento en honor del ilustre teólogo y humanista. Consciente del elevado coste que supondría, se propuso solicitar al Estado la concesión del bronce necesario y se pensó en encargar el proyecto «*a algún maestro a quien la juventud y las pocas pretensiones no sean obstáculo a la inspiración y al talento*». Con esta idea, la Junta acordó ofrecer un premio de 500 pesetas para el boceto del monumento, como parte de un certamen artístico y literario que se proyectaba organizar, destinándose la misma cantidad para un tema pictórico, ganado éste por Javier Ciga.

Sin embargo, los preparativos tomaron un nuevo rumbo en febrero de 1924 con la visita a Estella del escultor roncalés Fructuoso Orduna, quien había sido premiado en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1922, y que estimó el coste del monumento entre las 15.000 y 20.000 pesetas, lo que llevó a la Junta a suprimir el premio de escultura, pues su escasa cuantía lo dejaría desierto, acordándose en su lugar encargar «*el busto o efigie a algún artista modesto cuya remuneración esté al alcance de nuestras posibilidades*». Esta decisión generó cierta controversia, reclamando el fraile franciscano Andrés de Ocerín-Jáuregui la erección de la estatua y proponiendo una suscripción pública para financiarla. A pesar de la eliminación del premio escultórico del certamen, la Junta nombró en sesión de 25 de abril una comisión «*activadora del monumento*» integrada por Pedro Arvizu, Sebastián Iribarren, Emiliano Zorrilla, Manuel Irujo, Ricardo Polo y Jaime Eguaras. Se acordó que, entre los actos del centenario, se procedería el 2 de agosto a la dedicación del monumento, si estuviera terminado, o a la colocación de la primera piedra, en caso contrario.

Ante esta situación, se determinó convocar una suscripción pública y dirigirse ahora al escultor pamplonés Ramón Arcaya, quien se había ofrecido al P. Iribarren a realizar el proyecto gratuitamente, y que visitó Estella el 11 y 12 de mayo, acordándose que enviaría el proyecto y el presupuesto, considerándose el encargo como oficial. No obstante, José Clavero remitió el 24 de mayo un cliché de un monumento ideado por Orduna, que se publicó en la prensa, lo que contrarió a la Junta, que se vio obligada a solicitarle un presupuesto, quien fijó el precio en 25.000 pesetas. El 8 de junio Clavero llevó a Estella el proyecto en escayola de Orduna, que fue muy bien recibido y quedó depositado en el ayuntamiento, mientras Arcaya enviaba su boceto, también en escayola, presupuestado entre 6.500 y 7.000 pesetas, que también fue depositado en la casa consistorial. Ante este inesperado y forzado concurso de proyectos, la Junta convocó una sesión el 14 de junio para tomar una decisión, eligiéndose finalmente el proyecto de Orduna. En sesión de 19 de julio se consideraron como posible ubicación para el monumento el paseo de Los Llanos, la plaza de San Martín y la plaza de San Francisco, si bien finalmente el monumento no se llevó a cabo. El 2 de agosto, en plena conmemoración, se realizó el acto de bendición y colocación de la primera piedra, no dándose ningún paso más (Archivo Municipal de Estella-Lizarra, sig. 050/4/3: Actas de la Junta Organizadora IV Centenario Fray Diego de Estella, 1923-1925).

Del boceto presentado por Ramón Arcaya no se tiene información, mientras que el de Orduna se conoce gracias a su publicación en la prensa y su reproducción en el libro *Fray Diego de Estella y su IV centenario*, editado en 1924 como memoria del evento. El propio Orduna explicaba su proyecto, que supeditaba la estética moderna al criterio historicista del entorno estellés:

«*Sentado, en actitud serena, se encuentra la magna figura de tan gran pensador; con su mano izquierda cerrada como aprisionando inquietantes y grandes pensamientos y con la derecha apoyada en una especie de atril, para mejor fijarlos y, así, levantar formidables castillos de cultura y religión. Aparece al costado izquierdo (recordando un trozo de aquellos féretros románicos, con visos de adaptación moderna) un bajo relieve representando el triunfo del espíritu sobre la materia, pobreza y felicidad. También creo de un buen romanticismo la aparición del búho entre las hiedras a la parte posterior de las columnas, ave que sabe posar donde el recuerdo es más misterioso y solitario*» (*Diario de Navarra*, 25 de mayo de 1924).

El episodio revela la inexperiencia de la comisión organizadora y de la corporación estellesa en la promoción de monumentos públicos, la escasa colaboración de la Diputación y de los particulares para sufragar su erección, y, de un modo claro, la injerencia de intereses y apoyos particulares en torno a los artistas implicados, así como la competencia entre ambos y las estrategias empleadas para favorecer el proyecto y el encargo, todo lo cual devino en un proyecto frustrado.

[Ignacio Urricelqui Pacho]

ARAHUETES, C., *El escultor Fructuoso Orduna*, col. Panorama, núm. 7, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1986.

AZANZA LÓPEZ, J. J., *El monumento conmemorativo en Navarra. La identidad de un Reino*, col. Panorama, núm. 31, Pamplona, Gobierno de Navarra. 2003.

Fray Diego de Estella y su IV centenario, Estella, s. n., Barcelona, Imprenta Elzeveriana y Librería Camí, 1924.

URRICELQUI PACHO, I., «El IV Centenario de Fray Diego de Estella (1924) y la disyuntiva entre Fructuoso Orduna y Ramón Arcaya», *Terra Stellae. Revista del CETE-LI*, núm. 9 (2018), pp.8-29.



MONUMENTO A CÉSAR BORGIA EN VIANA. MANUEL RUIZ DE LA TORRE, 1933

MONUMENTO A SAN FRANCISCO JAVIER EN MONREAL. MIGUEL GORTARI BEINER, 1963

En el ámbito del monumento conmemorativo en Navarra, con frecuencia hubo proyectos que no se llevaron a la práctica por razones diversas, desde el hecho de ser bocetos presentados a un concurso público en el que no fueron seleccionados, hasta realizaciones de artistas que obedecían a su iniciativa personal sin que mediara una convocatoria pública. Hemos seleccionado dos ejemplos: el monumento a César Borgia en Viana, de Manuel Ruiz de la Torre, y el monumento a san Francisco Javier en Monreal, de Miguel Gortari Beiner.

El 27 de febrero de 1933, el arquitecto provincial Manuel Ruiz de la Torre firmaba el proyecto de monumento en la villa de Viana (en realidad ciudad desde 1630) a César Borgia, hijo del papa Alejandro VI y capitán general de los ejércitos navarros que falleció en las cercanías de la localidad en 1507. El diseño, dibujado a tinta coloreada sobre papel satinado, contenía la planta y alzado de un monumento de 2,08 metros de ancho y 3,07 metros de alto que adoptaba forma de monolito con pedestal sobre un basamento de piedra rústica.

En su frente principal se sucedían un conjunto de elementos escultóricos, heráldicos y epigráficos que dotaban de significado al monumento. En la parte superior figuraba un medallón con el retrato de perfil de César Borgia, acompañado de su lema personal, «*Aut Cesar, aut nihil*» (O César, o nada). Venía a continuación una inscripción: «*Frente a estos parajes del Campo de la Verdad murió alanceado en lucha fratricida de las armas navarras el famoso caudillo del Renacimiento César Borgia Duque Valentino. Obiit Anno Xpi MDVII. Aetatis suae XXXI*». El escudo de armas del príncipe renacentista, en campo de oro un toro de gules terrasado de sinople con bordura de oro de ocho manojos de hierba de sinople (en el boceto están ausentes los colores), servía de enlace entre el monolito y el pedestal, en el que se inscribía un relieve con el episodio de la Barranca Salada en el que César Borgia, víctima probablemente de una emboscada, yace mortalmente herido en el suelo, descabalgado de su montura y rodeado de otros soldados.

En el mismo documento se muestra un segundo boceto de Manuel Ruiz de la Torre a modo de borrador realizado a lápiz con mínimas variantes respecto al anterior. Si bien la resolución formal del monumento y la escena con el relieve de su muerte son idénticas, el medallón carece del lema latino y la inscripción sufre cambios significativos: «*En este lugar denominado Campo de la Verdad murió alanceado por las huestes del Conde de Lerín César Borgia Duque de Valentino*», señalando así al responsable de su muerte. También las referencias cronológicas eran distintas, al recoger los años de nacimiento y muerte: «*A Año 1474-6? – Ω 12 marzo 1507*». Y variaba igualmente el escudo de armas al introducir un segundo cuartel, en campo de sable tres fajas de oro, blasón de su padre Rodrigo de Borja, elegido papa en 1492 como Alejandro VI.

El proyecto de Manuel Ruiz de la Torre no se llevó a la práctica, como sí lo hizo al año siguiente el mausoleo realizado por Victoriano Juaristi e instalado en el zaguán del ayuntamiento hasta su destrucción en la Guerra Civil (se conservan réplicas en el Museo San Telmo de San Sebastián y en el Ayuntamiento de Xátiva).

El segundo ejemplo de monumento conmemorativo irrealizado venía firmado por Miguel Gortari en octubre de 1963 y estaba dedicado a san Francisco Javier. El arquitecto pamplonés, que diez años atrás había proyectado la iglesia de san Francisco Javier en la capital navarra, proponía como emplazamiento idóneo una pequeña colina junto a Monreal, elevado sobre las ruinas del castillo que fuera famoso en la Edad Media; y justificaba esta ubicación en su afán por mostrar al monumento como símbolo de paz erigido por encima de la guerra que llevó a la destrucción de la fortaleza, así como por convertirlo en jalón de la peregrinación al santuario que marcara la primera etapa de la Javierada e hiciese compañía al caminante durante buena parte del trayecto.

De naturaleza esencialmente arquitectónica y carácter monumental para competir con la potente silueta de la Higa de Monreal, estaba compuesto por un doble basamento hexagonal sobre el que se elevaban tres cruces unidas entre sí por el travesaño corto que alcanzaban una altura de 9,80 metros; cruces como símbolo de la fe del pueblo navarro y de la fe que Javier propagó con la luz del Evangelio, razonaba el arquitecto en su memoria. Coronaba las cruces una taza semiesférica que durante el día recordaba la silueta de un cáliz y por la noche se iluminaba con una llama a modo de antorcha o faro espiritual, simbolizando igualmente el corazón abrasado del santo navarro en sus avenidas de consolación. Arquitectura, devoción y simbología se daban cita en un proyecto que finalmente no se llegó a ejecutar.

[José Javier Azanza López]

Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 156.

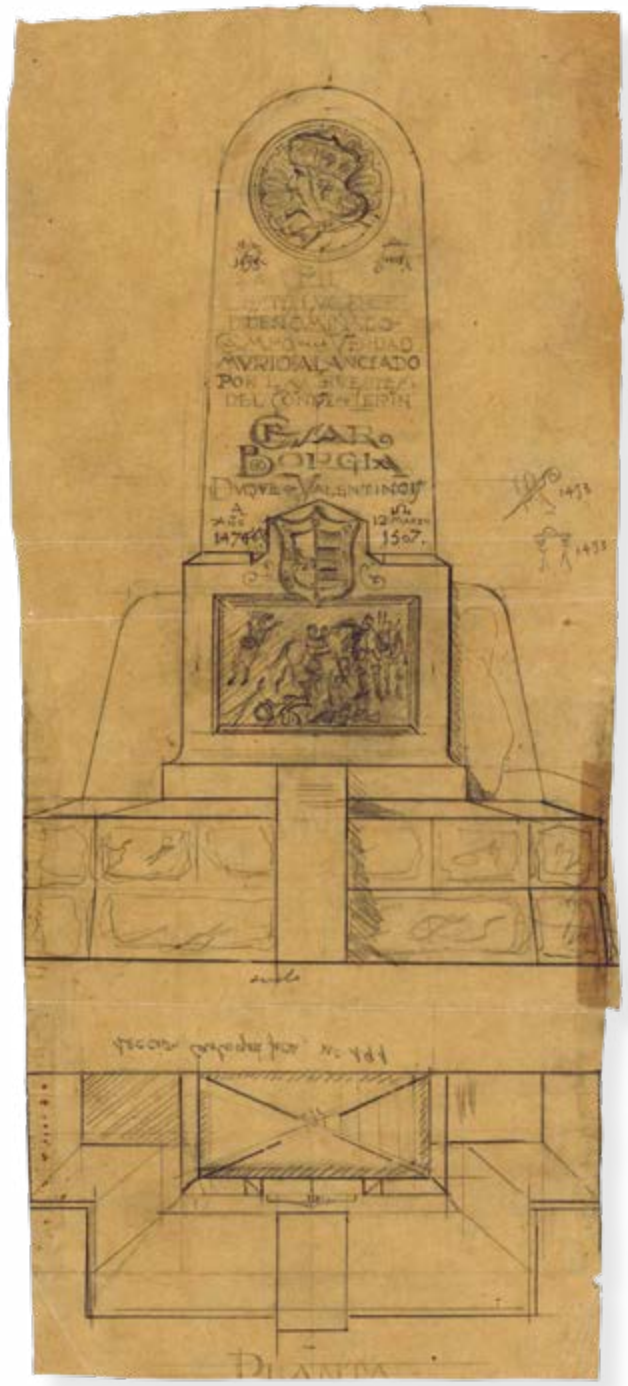
Archivo Contemporáneo de Navarra. Fondo personal Miguel Gortari Beiner. ES/NA/AACF/6/246.

Azanza López, J. J., «Contribución de Miguel Gortari Beiner (1920-1977) a la arquitectura navarra contemporánea», *Príncipe de Viana*, núm. 240 (2007), pp. 95-149.

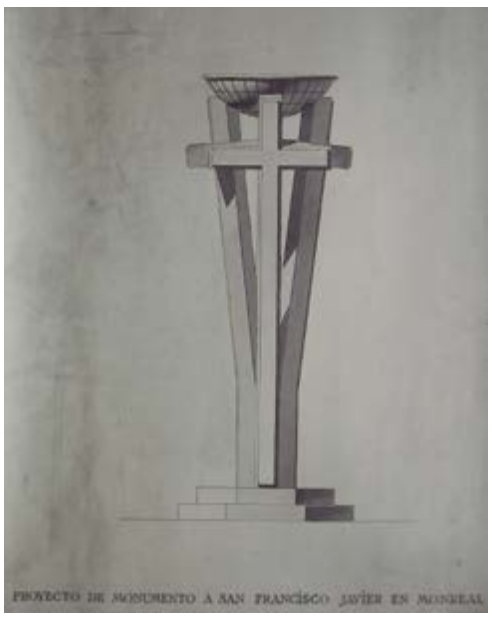
Azanza López, J. J., *El monumento conmemorativo en Navarra. La identidad de un reino*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2003.



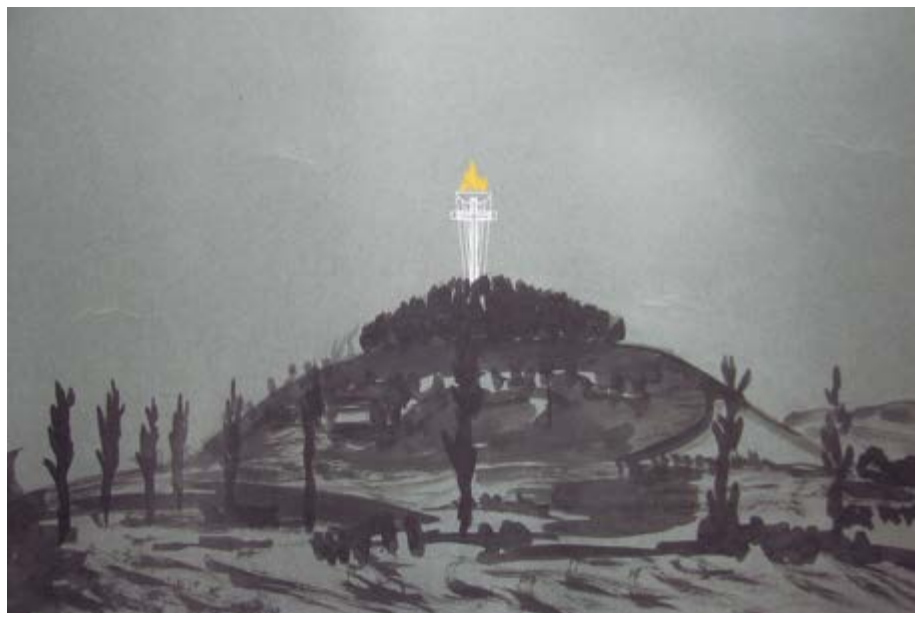
PROYECTO DE MONUMENTO A CÉSAR BORGIA EN VIANA.
Manuel Ruiz de la Torre, 1933. Archivo Real y General de Navarra.



BORRADOR DE MONUMENTO A CÉSAR BORGIA EN VIANA.
Manuel Ruiz de la Torre, 1933. Archivo Real y General de Navarra.



PROYECTO DE MONUMENTO CONMEMORATIVO A SAN FRANCISCO JAVIER EN MONREAL.
Alzado, por Miguel Gortari Beiner, 1963.
Archivo Contemporáneo de Navarra.



PROYECTO DE MONUMENTO CONMEMORATIVO A SAN FRANCISCO JAVIER EN MONREAL.
Vista general, por Miguel Gortari Beiner, 1963. Archivo Contemporáneo de Navarra.

MONUMENTO A SAN RAIMUNDO ABAD EN FITERO. FAUSTO PALACIOS, 1937

PROYECTO DE MONUMENTO A SAN RAIMUNDO EN FITERO. Fausto Palacios, 1937. Archivo particular J. A..

Dos monumentos ha tenido san Raimundo, abad cisterciense y fundador de la orden militar de Calatrava, en Fitero, el primero inaugurado en 1916 y el segundo en 1946, ambos obra del escultor Fausto Palacios Pelletier.

En otra ocasión ya nos ocupamos de los motivos que hicieron posible el primero de ellos, gracias a una suscripción popular, en la que participaron 624 donantes de toda condición social. En las fiestas patronales, el día 9 de septiembre se inauguró el monumento. Dos intantáneas de José Luis Armas dejaron inmortal testimonio del festejo, amenizado por los gigantes de la ciudad de Corella, con las autoridades municipales presidiendo todos los actos.

La llegada de la Segunda República con la ideología laicista y ciertamente sectaria en todo lo relativo a cuestiones religiosas trajo diversas consecuencias a la localidad, entre ellas la retirada del monumento, olvidando que además de representación religiosa lo era también cultural, artística y signo de identidad.

La iniciativa del grupo mayoritario del ayuntamiento se llegó a disfrazar en el mes de octubre de 1931 de la poca estabilidad, solidez y seguridad del monumento y el acuerdo fue muy contestado en distintos estratos de la localidad, llegando a intervenir el Gobernador Civil para evitar su derribo el día 5 de noviembre de 1931, a la vez que solicitaba un informe de tipo histórico y cultural. Varios hijos del pueblo que residían fuera protestaron, otros como Jacinto Iraizoz, casado con la fiterana Dora Cenarro, escribía con gran sentido común, desde Pamplona, para que se respetase su presencia y se evitase todo tipo de antagonismos, dando su filiación política nada proclive al régimen caído y a la Dictadura de Primo de Rivera. Ante todo aquel ambiente, el acuerdo quedó en suspenso, aunque la escultura padeció con el derribo de su cabeza en un acto vandálico aprovechando la nocturnidad a fines de enero o comienzos de febrero de 1932. El día primero de febrero de aquel año el Gobernador envió un telegrama a las autoridades en donde se hacía eco de las protestas de numerosas personas y prohibía de nuevo el derribo del monumento, pedía antecedentes imparciales y argumentaba con razonamientos de orden público, avisando que enviaría a la fuerza pública necesaria para detener a los perturbadores y evitar las agresiones como las que se habían producido aquel mismo día. Todos estos acontecimientos hay que interpretarlos en el seno de una sociedad muy polarizada e ideologizada, con manifestaciones de todo tipo, autorizadas y sin autorizar, palizas, asaltos y como telón de fondo una gran crisis socioeconómica.

En 1935 varios vecinos propusieron hacer suscripción popular para hacer una nueva estatua y monumento y que el ayuntamiento encabezase la suscripción, algo que hizo la corporación con 250 pesetas a consignar en el ejercicio económico del año siguiente. La situación había cambiado en el contexto del bienio radical-cedista que sustituyó al social-azañista y al periodo constituyente. A este momento pertenece, con gran seguridad, el diseño inédito que presentamos. El conjunto consta de un basamento con una fuente poligonal y escalones en su centro. Sobre ella monta un grueso pilar central con el escudo de la villa, entre sendos rectángulos con escenas históricas apenas esbozadas con temas alusivos a la fundación de la Orden Militar de Calatrava. El agua mana de sendos caños ubicados en la parte inferior de los rectángulos laterales. Dos grandes aletones unen el cuerpo central con las estructuras laterales. La imagen del santo es esbelta, viste la cogulla cisterciense con la cruz flordelisada roja de la Orden Militar de Calatrava. La espada la sostiene desenvainada con su mano derecha, mientras que con la izquierda enarbola una banderola con el mástil rematado por una cruz.

Sin embargo, la construcción de un nuevo monumento tuvo lugar en 1946, también a cargo de Fausto Palacios. La vieja escultura pasó al claustro bajo del monasterio, en donde estuvo hasta comienzos de la década de los setenta en que fue destruida, en este caso a manos y por orden de algún clérigo bastante desaprensivo y poco sensible para con el patrimonio local.

El autor de este diseño, Fausto Palacios (1899-1975) nació en Fitero y fue hijo de Fernando Palacios Pelletier, farmacéutico de la localidad y de Joaquina Martínez. Desde niño estuvo inclinado a la escultura y las artes en general. En 1912 ingresó en la Escuela Salesiana de Bellas Artes de Sarriá (Barcelona), de donde pasó, para completar su formación, a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de la capital de España y al estudio del escultor José Capuz. De sus años de juventud forman parte una serie de retratos de tipos populares y de destacadas personalidades del mundo de la cultura. Entre 1955 y 1967 fue alcalde de Fitero, periodo en el que se llevaron a cabo importantes obras y de mejora en los servicios municipales. Como primera autoridad local destacó por su sensibilidad, humor y trato humano.

[Ricardo Fernández Gracia]

Colección particular de J. A.

Dibujo para el monumento de san Raimundo en Fitero.

FERNÁNDEZ GRACIA, R., «Entre la historia, la leyenda y el mito: La imagen de San Raimundo, abad de Fitero y fundador de la Orden de Calatrava», en R. FERNÁNDEZ y P. ANDUEZA. (coords.), *Fitero: el legado de un monasterio*, Pamplona, Fundación para Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2007, pp. 125-172

FERNÁNDEZ GRACIA, R., «En el centenario del monumento a San Raimundo», *Revista Fitero 2016.*



MONUMENTO EN CONMEMORACIÓN DE ALZAMIENTO EN NAVARRA. LUIS FELIPE GAZTELU, 1942

ANTEPROYECTO DE OBELISCO CONMEMORATIVO DEL ALZAMIENTO EN LA PLAZA DEL CASTILLO (sección, alzado, planta y planta general de reforma de la plaza).
Luis Felipe Gaztelu y Jácome, 1942. Archivo Municipal de Pamplona. Foto J. L. Larrión.

En el marco del levantamiento de monumentos como expresión de la política artística franquista, en 1938 se creó la Comisión de Estilo de las Conmemoraciones de la Patria, encargada de establecer las normas y emitir dictámenes sobre la construcción de edificios y monumentos dedicados mayoritariamente a la «Victoria» y a los «Caídos», a los que se sumaron los consagrados al «Alzamiento» y a la «Liberación». La promulgación de sucesivas leyes que supeditaban la aprobación de los proyectos al Ministerio de Gobernación, fue el preámbulo de la creación en 1942 por Gabriel Arias Salgado, vicesecretario de Educación Popular, de la Jefatura de Ceremonial y la Sección de Organización de Actos Públicos y Plástica. A partir de aquí, los servicios técnicos de esta Sección elaboraron los informes que autorizaban la construcción de monumentos, para los que exigían una serie de características: sobriedad, clasicismo, sencillez, severidad, decoro y elocuencia ascética y cristiana. Algunos quedaron solo en proyectos al no ajustarse a estos valores, como ocurrió con el obelisco pensado para la plaza del Castillo de Pamplona.

El punto de partida se encuentra en el pleno municipal celebrado el 4 de marzo de 1941, que destinó 520.000 pesetas del presupuesto extraordinario a la reforma de la plaza del Castillo, cantidad en la que «no va incluida la fuente o el obelisco –sobre lo cual nada hay decidido en firme todavía, aunque lo probable es que sea lo segundo– que se proyecta para el centro de la plaza». Este «elemento decorativo» sustituiría al antiguo kiosco de planta octogonal y estructura de madera que había sido levantado a comienzos de siglo y trasladado al centro de la plaza en 1910.

La duda quedó despejada un año más tarde, por cuanto en la reunión de la comisión de Fomento celebrada el 23 de febrero de 1942 se dio cuenta del anteproyecto elaborado por el arquitecto municipal, Luis Felipe Gaztelu, para la construcción de un obelisco en conmemoración del Alzamiento en Navarra en el centro de la plaza del Castillo. La solución a la eliminación del kiosco pasaba por instalar uno portátil en las fiestas de San Fermín y en los días de concierto.

Se trataba de la primera medida encaminada al embellecimiento de este espacio urbano, con un coste de 86.550 pesetas desglosado en varias partidas. El 28 de febrero, el pleno municipal aprobaba el informe de la comisión de Fomento que suponía el inicio de la reforma de la plaza. La construcción del obelisco se estimaba oportuna, según reza el acta municipal, «*por ser un elemento decorativo de interés, y porque además en él puede colocarse la fecha del Alzamiento de Navarra en la Cruzada Nacional, y significará un monumento recordatorio de aquella gloriosa fecha*». Todo ello, sin perjuicio del monumento a los héroes y mártires que proyectaba la Diputación Foral en la terminación del Ensanche, es decir, del monumento a los Caídos de José Yárnoz y Víctor Eusa. No podemos obviar el marcado simbolismo del emplazamiento del obelisco en el centro de la plaza del Castillo, escenario de grandes concentraciones cuando se produjo el levantamiento militar y durante la Guerra Civil.

Los Archivos Real y General de Navarra y Municipal de Pamplona custodian un conjunto de materiales gráficos del anteproyecto de Gaztelu. La documentación del ARGN consta de una perspectiva y de un plano de emplazamiento. La perspectiva muestra una vista general de la plaza del Castillo con su arbolado y edificios, por encima de cuyos tejados son visibles las torres de la catedral y de San Cernin. En el centro de la plaza se eleva un imponente obelisco de 26 metros de altura de cemento revestido de piedra de Tafalla sobre un basamento que incorpora tres escudos en bronce: el de España en el frente y los de Pamplona y Navarra con la cruz laureada de San Fernando a ambos lados. En la cara posterior iba una inscripción también en bronce con la fecha: «*19 de julio de 1936*», alusiva al día en el que el general Mola emitió desde Pamplona el bando militar rebelde de que proclamaba el estado de guerra e iniciaba la sublevación militar en esta zona contra el gobierno de la República. En el plano de emplazamiento se aprecia el pavimento geométrico en el centro de la plaza sobre el que asienta el obelisco, con las calles adyacentes y la avenida de Carlos III el Noble, en la que el teatro Gayarre ocupa su definitiva ubicación.

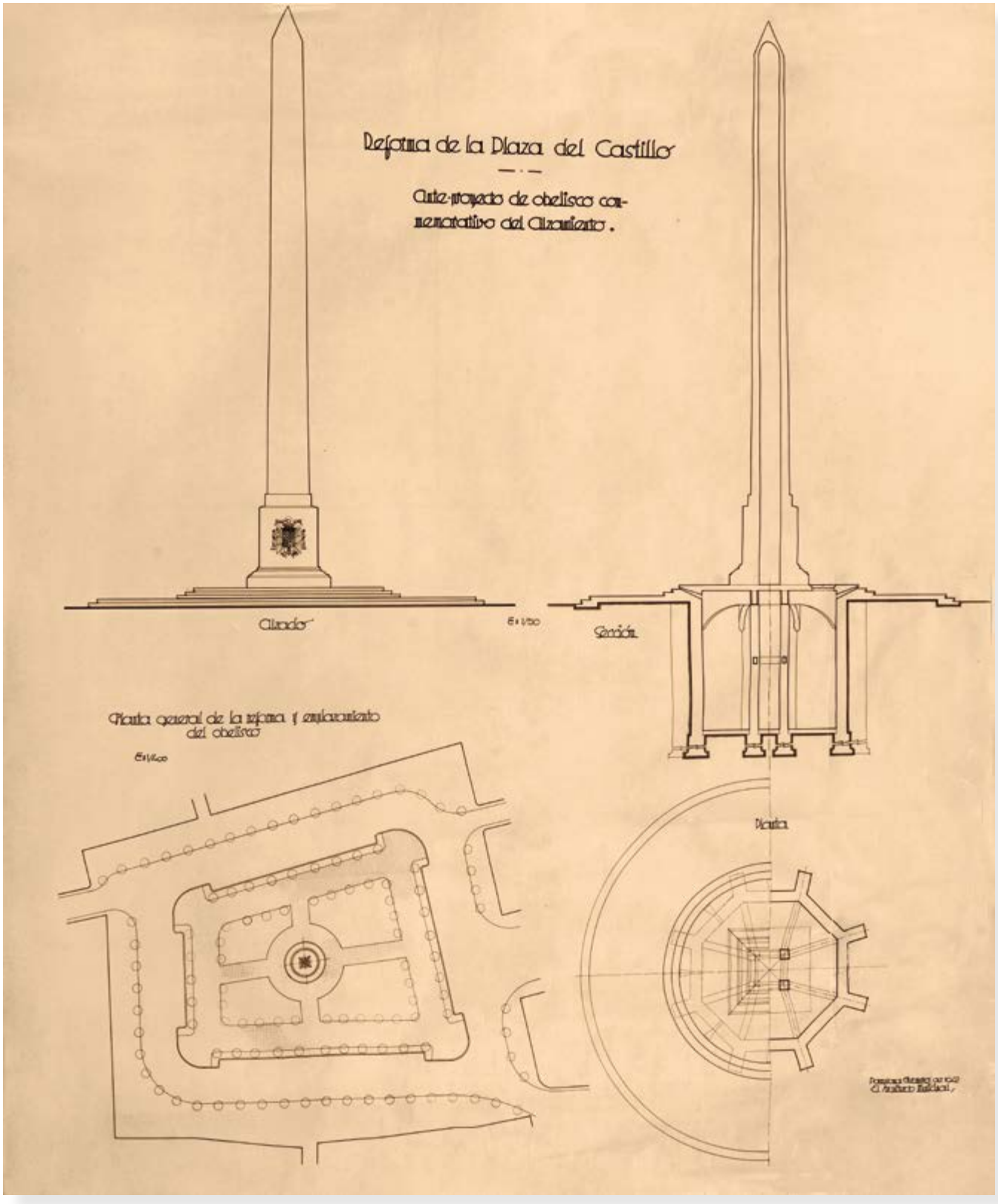
Por su parte, el documento gráfico del Archivo Municipal de Pamplona está fechado en febrero de 1942 y firmado por el arquitecto municipal, aunque no incorpora la firma como tal. Muestra en esencia el mismo proyecto, desdoblado en dos elementos: la sección, alzado y planta del obelisco, y la planta general de la reforma y su emplazamiento en el centro exacto de la plaza del Castillo. En este caso se aprecia la elevación del obelisco sobre la superficie escalonada del pavimento, así como la heráldica del frente del basamento correspondiente al escudo franquis-

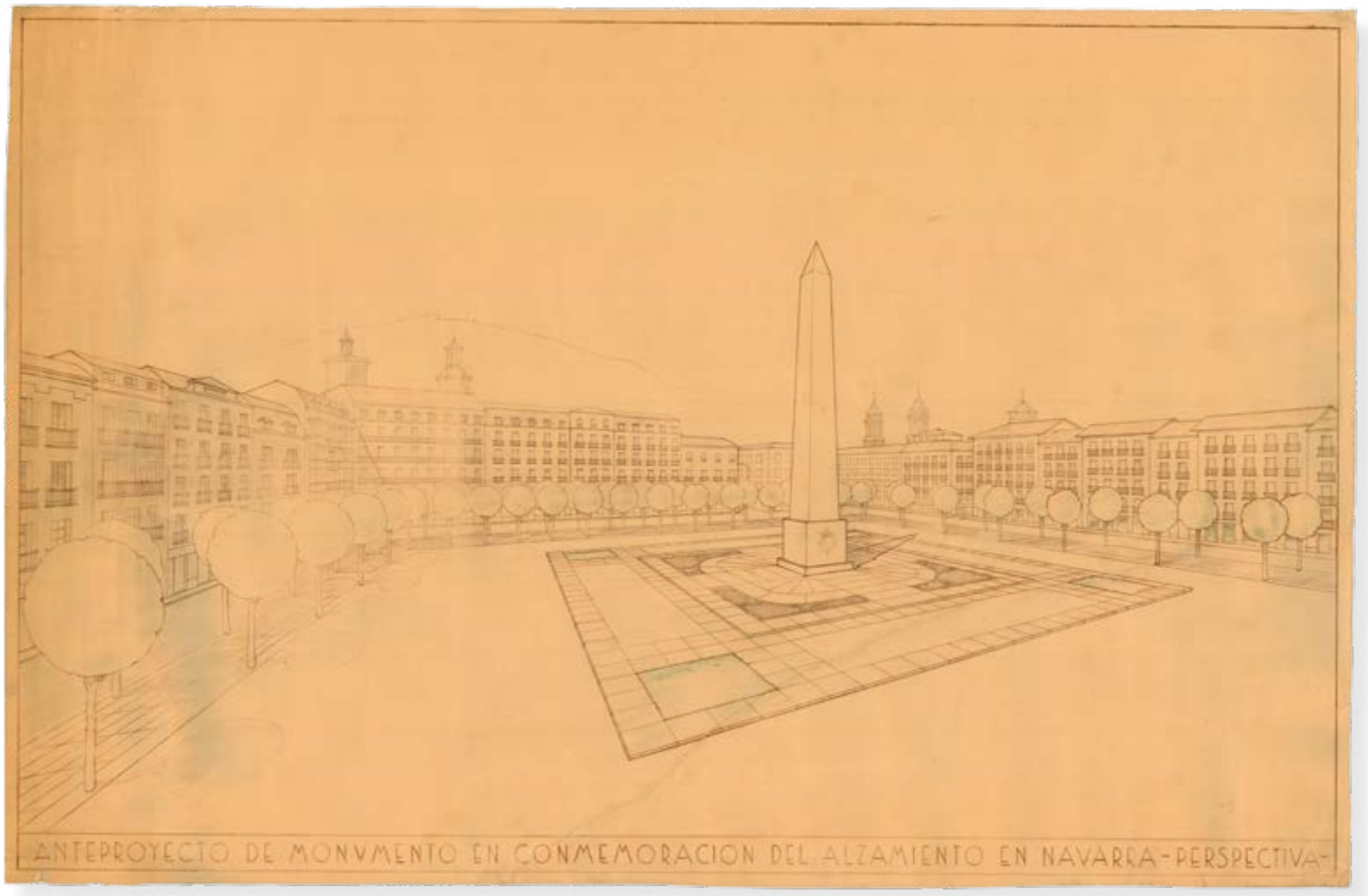
Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 237; Archivo Municipal de Pamplona. Zona 8. Casco Viejo. Sección: Proyectos no realizados. Proyecto: Anteproyecto de obelisco conmemorativo del Alzamiento en la Plaza del Castillo. Sección, alzado, planta y planta general reforma de la Plaza. Año 1942.

Azanza López, J. J., *El monumento conmemorativo en Navarra. La identidad de un Reino*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2003.

Jiménez de Cisneros Taratiel, F. J., *El franquismo y la conmemoración a sus caídos (1938-1959)*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2024.

Llorente Hernández, Á., *Arte e ideología en el franquismo, 1936-1951*, Madrid, Visor, 1995.


Reforma de la Plaza del Castillo
Alzado
Sección
Planta general de la reforma y emplazamiento del obelisco
Planta



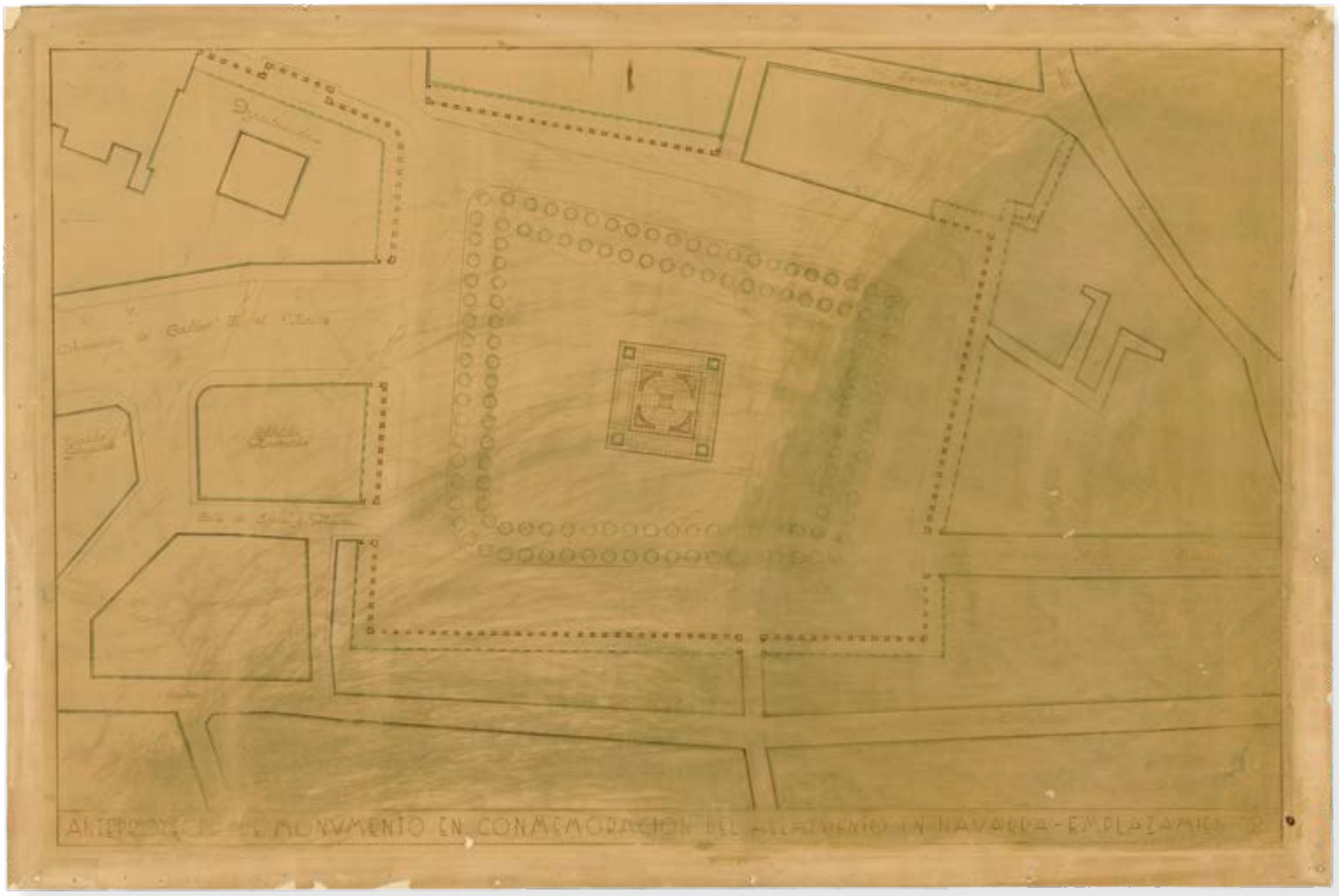
ANTEPROYECTO DE MONUMENTO EN CONMEMORACIÓN DEL ALZAMIENTO DE NAVARRA (perspectiva).
Luis Felipe Gaztelu y Jácome, 1942. Archivo Real y General de Navarra.

ta que incorpora el águila de san Juan, la filacteria con el lema «*Una Grande Libre*», las Columnas de Hércules con la leyenda «*Plus Ultra*» y el yugo y las flechas. Pese a que la prensa (*El Pensamiento Navarro*, 1-3-1942) refirió que el obelisco llevaría una cruz además de los escudos e inscripción, esta no se aprecia ni resulta relevante en el conjunto monumental, cuestión que será determinante en la decisión final.

Tras su aprobación en comisión municipal, a comienzos de marzo de 1942 se remitió a Madrid por medio del Gobernador Civil de la Provincia el plano y expediente del obelisco para que las Direcciones Generales de Propaganda y Arquitectura resolvieran el informe y dieran su aprobación. Dos meses más tarde se indicaba que el proyecto sería sometido también a la determinación de la Academia de Bellas Artes para su resolución definitiva. Comenzarían entonces las labores de derribo del kiosco y de levantamiento del obelisco, no antes de los Sanfermines de aquel año.

Cuando todo parecía encaminado a la construcción del monumento, la situación dará un giro total y se abandonará el proyecto. Las actas de la comisión de Fomento del 2 de noviembre y del pleno municipal del 7 de noviembre de 1942 resultan reveladoras. En el primer caso, tras volver a examinar el proyecto de construcción de un obelisco, la comisión «se muestra partidaria de que exista kiosco para las audiciones musicales y bailes de la ciudad, proponiendo se deje sin efecto el acuerdo de 28 de febrero último para construir un obelisco como motivo decorativo central de la Plaza del Castillo, y se disponga la construcción de un kiosco». Así lo acordó la corporación, encargando a Gaztelu el proyecto para su ejecución. La prensa local (*El Pensamiento Navarro*, *Diario de Navarra*, *Arriba España*) informó puntualmente del proceso, desde su aprobación hasta su desestimación, así como de la construcción del actual kiosco de piedra a cargo de los Hijos de Secundino Erroz, quienes el 28 de junio de 1943, en menos de tres meses y con el trabajo de cincuenta canteros, finalizaban las obras del «*quiosco neoclásico, sobrio de líneas y de elegancia insuperable*» (*Diario de Navarra*, 29-6-1943). El 6 de julio, con el inicio de las fiestas de San Fermín, fue inaugurado oficialmente por la banda de música de Pamplona.

¿A qué obedeció este cambio? No podemos obviar el hecho de que varias localidades que optaron



por la tipología del obelisco como monumento al Alzamiento y a los Caídos vieron rechazados sus proyectos por los organismos competentes, al considerarlo como un elemento de tradición pagana opuesto a la cruz y al catolicismo. Se suceden en este período los informes desfavorables, de forma que ciudades como Sestao, Borja, Sagunto, Carranza, San Pedro de Ribas, Carcagente, Logroño, Jijona o Manzanares vieron denegados sus proyectos porque «el obelisco es un elemento poco apropiado para la liturgia cristiana» y «*un símbolo puramente pagano de la muerte*». Quizás otro argumento en su contra fuese su marcado simbolismo masónico, si bien en este caso no se conservan testimonios escritos.

Quedaba claro, por tanto, que el obelisco no era la tipología conmemorativa adecuada para el nuevo régimen, que se decantaba por la cruz exenta porque la conmemoración cristiana era esencial. Así ocurrió con el proyectado obelisco de Pamplona, por cuanto el dictamen emitido por la Delegación Nacional de Propaganda el 29 de julio de 1942 insistía en que no era el mejor recuerdo a los Caídos y no compartía «el criterio del proyectista por considerar la idea motor de la Cruzada, y por tanto su ideal, de un marcado cariz político-cristiano que no concuerda con el carácter de reminiscencias paganas de un obelisco».

Sin duda, el anterior informe resultó decisivo en el abandono del proyecto del monumento pamplonés. Y, de hecho, así quedó refrendado por el Académico de la Real Academia de la Historia, el jesuita Luis María Ortiz y Saralegui, quien a propósito de la sublevación militar en Pamplona el 19 de julio de 1936, escribía: «*No aprecian algunos pamploneses el tesoro de valores morales que tienen en la Plaza del Castillo... Esa plaza se ha hecho célebre en la Historia Universal, como la de Clermónt en Francia... ¿Les parece a VV. que los turistas verían con agrado que en recuerdo de las hazañas en dichas Plazas hubieran puesto un Obelisco de piedra o cemento, símbolo exótico, que no dice nada, antipático, pagano, repugnante al alma, tan contrario al carácter sencillo, confiado y religioso de dichos pueblos?*» (*Diario de Navarra*, 14-3-1943). Condena, pues, moral y arquitectónica en toda regla contra el irrealizado obelisco.

[José Javier Azanza López]

ANTEPROYECTO DE MONUMENTO EN CONMEMORACIÓN DEL ALZAMIENTO DE NAVARRA (plano de emplazamiento). Luis Felipe Gaztelu y Jácome, 1942. Archivo Real y General de Navarra.

MONUMENTO A LA INMACULADA DE PAMPLONA. DOMINGO ARIZ, 1954

Con el objetivo de conmemorar el centenario de la proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción de María declarado por Pío IX con la bula *Ineffabilis Deus* en 1854, el pleno del Ayuntamiento de Pamplona en sesión de 12 de diciembre de 1953 decide erigir un monumento mariano a través del cual los vecinos de la ciudad muestren su fervor a la virgen. Es necesario tener presente que, en España, la Inmaculada desde la Edad Media y con más auge en la Edad Moderna es un misterio religioso que se convierte en fenómeno social. Tanto es así que las fiestas inmaculistas en el siglo XVII se multiplicarán por todos los territorios de la monarquía hispánica y llegado el reinado de Carlos III se ensalzará a la Inmaculada como patrona de las Españas. Apenas cinco años después, las Cortes del Reyno de Navarra convocadas en 1765 y 1766 harán lo propio nombrando a la Inmaculada Concepción copatrona junto con san Fermín y san Francisco Javier. Por tanto, parece lógico pensar que el Ayuntamiento de Pamplona a mediados del siglo XX buscase en esa tradición social e histórica vinculada a la Inmaculada un soporte de las instituciones franquistas. De hecho, uno de los objetivos que presenta el ayuntamiento es que el pueblo pamplonés a través de una suscripción popular financiase la totalidad del proyecto para que, de esta manera, se mostrase el fervor que la ciudad le profesaba a María.

Sea como fuere, conocemos que el ayuntamiento pidió al Colegio de Arquitectos Vasco-Navarro que convocase un concurso para la ejecución de un monumento inmaculista de corte clásico para el Rincón de la Aduana, compuesto por una columna culminada en una imagen de la Inmaculada siguiendo los modelos impulsados por el pintor barroco Murillo. Al concurso se presentaron un total de doce propuestas de las cuáles fue elegida la diseñada por el arquitecto Luís Felipe de Gaztelu y el escultor Manuel Álvarez-Laviada. Sobre el resto de los proyectos, solamente, conocemos el elaborado por Domingo Ariz Armendáriz, objeto de este estudio y los cuatro presentados por Ramón Urmeneta Ajarnaute. El proyecto que elaboró Ariz, según la propia memoria descriptiva que presenta, se concibió en clave de metáfora mariana en la que todo el conjunto girase entorno a la idea de una flor que se abre. De esta forma, la base del monumento debía recordar a una rosa con las hojas extendidas de la que nacería un tallo largo y esbelto que culminaría en la imagen de la Inmaculada. Para la base y el fuste de la columna se utilizaría el mismo mármol serpentina con la diferencia de que la columna estaría pulida y la base sin pulir; mientras que la talla se realizaría sobre mármol blanco. El conjunto se completaría con un bordillo que delimitaría el perímetro de la base, en mármol verde gallego, que también quedaría sin pulir. El objetivo de Ariz fue crear un diseño sencillo y austero, pero que a la vez exaltase el dogma inmaculista. Al fondo estaba previsto crear un espacio ajardinado de planta circular tras el cual habría un seto verde elevado que ocultaría el muro del convento de las Salesas. Delante del monumento se ideó la colocación de otra zona ajardinada con césped, arbustos, rosales y bancos. El proyecto, en su conjunto, pretendía crear un lugar apacible, bello, tranquilo y alejado de los ruidos de la ciudad en donde flores de muchos colores y los verdes de los arbustos cobijarían a la columna sobre la que se situaría la Virgen.

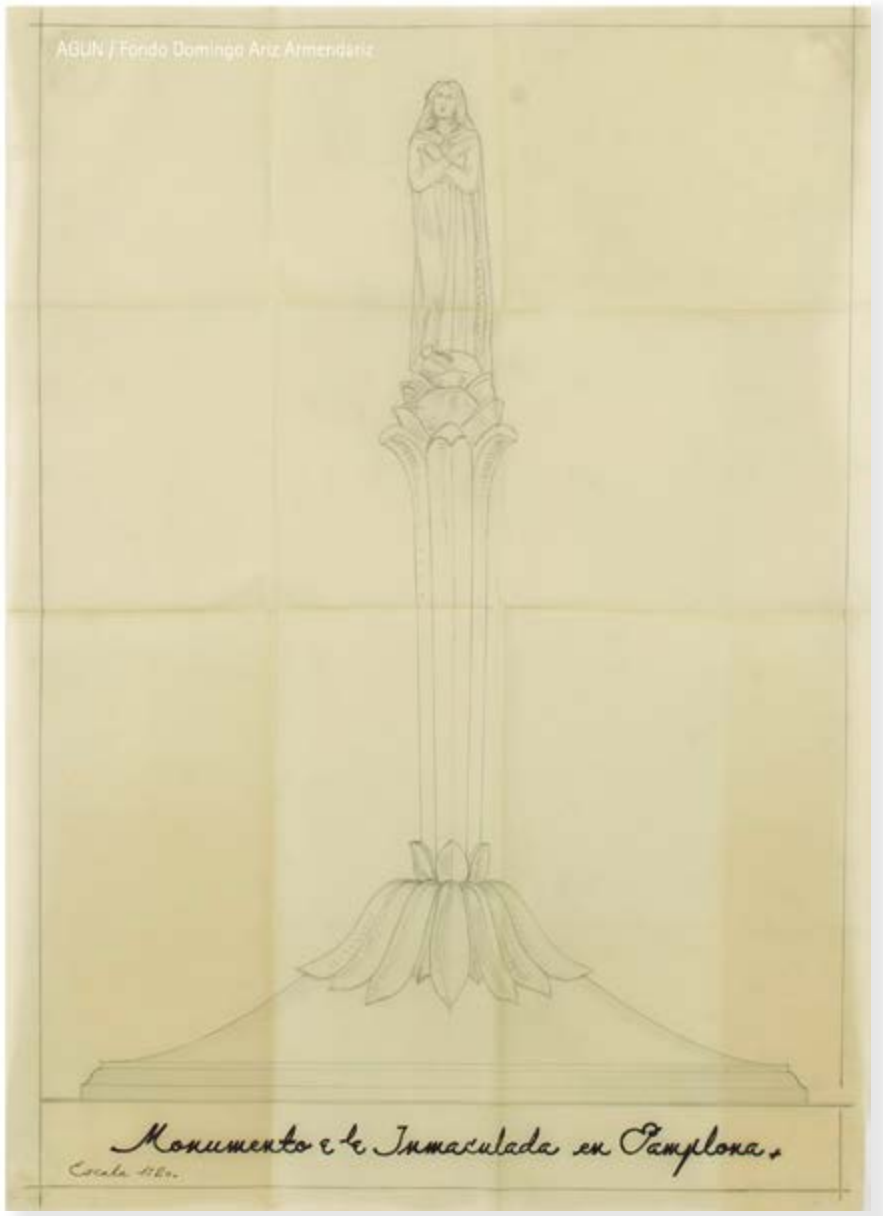
[Javier Munilla Antoñanzas]

Archivo General de la Universidad de Navarra. Fondo Domingo Ariz Armendáriz.

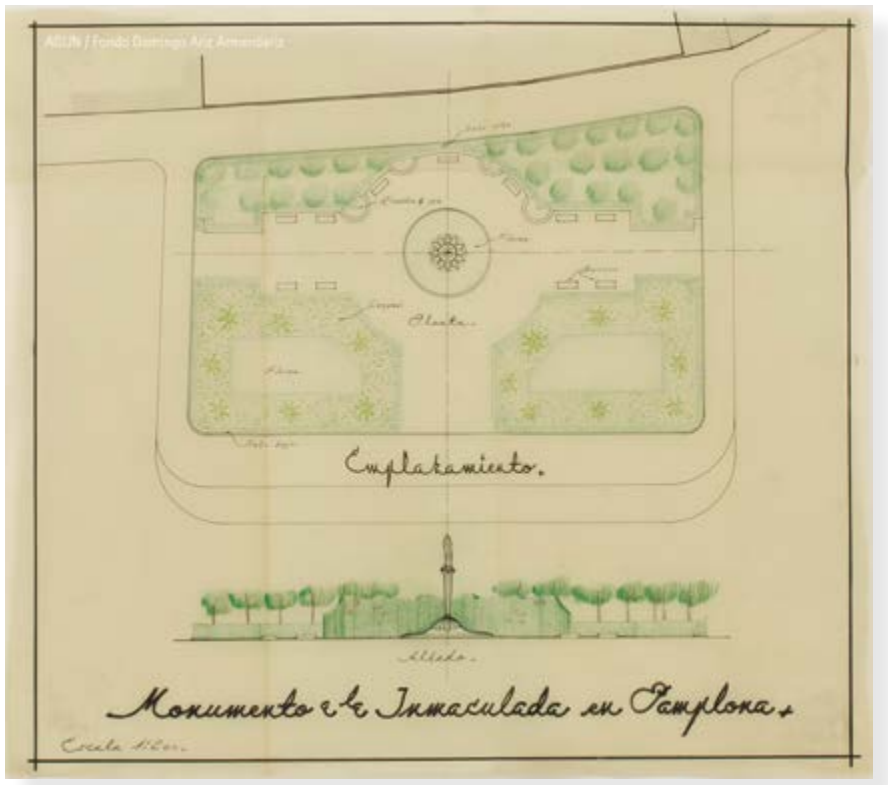
Archivo Municipal de Pamplona. Libro de Actas del Pleno del Ayuntamiento de Pamplona de 1953 y 1954 y Libro de Actas de la Comisión Permanente del Ayuntamiento de Pamplona de 1953 y 1954.

Azanza López, J. J., *El monumento conmemorativo en Navarra. La identidad de un Reino*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2003.

Azanza López, J. J., «Inmaculada Concepción de María», en J. J. Azanza López, J. M. Muruzábal Del Solar, I. J. Urricelqui Pacho, F. J. Zubiaur Carreño (eds.), *Guía de escultura urbana en Pamplona*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona-Área de Cultura, 2010, pp. 47-50.



MONUMENTO A LA INMACULADA CONCEPCIÓN EN PAMPLONA.
Domingo Ariz, 1954.
Archivo General de la Universidad de Navarra



EMPLAZAMIENTO DEL MONUMENTO A LA INMACULADA CONCEPCIÓN.
Domingo Ariz, 1954.
Archivo General de la Universidad de Navarra.

CORREDOR ESCULTÓRICO *LOS SÍMBOLOS DEL CAMINO*. CARLOS CIRIZA, 2002

Junto a su profundo sentido religioso y espiritual, el Camino de Santiago conforma una de las rutas artísticas y culturales más importantes de Europa, vía de transmisión de ideas, influencias y vanguardias. En el período de sólida recuperación experimentado por la ruta jacobea en la segunda mitad del siglo XX y primer cuarto del XXI, la huella artística del Camino encuentra en la escultura pública una de sus principales manifestaciones.

Navarra no resulta ajena a este panorama general, y son numerosas las manifestaciones escultóricas ligadas a la ruta jacobea en su discurrir por territorio foral. En este contexto, adquiere particular relevancia el proyecto de corredor escultórico *Los Símbolos del Camino*, concebido por Carlos Ciriza para la Autovía Pamplona-Estella-Logroño, estrechamente ligada en su recorrido al camino de peregrinación. En su configuración originaria, el corredor escultórico estaba formado por ocho esculturas a gran escala, interpretadas a partir del concepto de monumentalidad que caracteriza la producción de Ciriza, de gran impacto visual y plenamente integradas en su entorno cultural y paisajístico con el que dialogan.

El conjunto participaba de una serie de rasgos diferenciales que lo dotaban de unidad, desde la elección del emplazamiento con carácter secuencial en el recorrido de la Autovía, hasta la adecuación de las piezas a las características paisajísticas y monumentales de su ubicación, que sirven de inspiración al artista. No menos significativa era la acción de la luz y la meteorología sobre las piezas, integrándolas gradualmente en su entorno natural. Por desgracia, el proyecto quedó truncado y solo tres de las ocho esculturas previstas se erigen hoy en otros tantos puntos de la Autovía, instaladas entre 2004 y 2006: *Vía Láctea, Caminos Paralelos*, en el acceso a los túneles del Perdón desde Pamplona; *Puente paso de Europa*, en el enlace de Obanos de la variante de Puente la Reina; y *Red de Caminos*, a la altura del área de servicio de Lazagurría-Los Arcos. Nos detendremos a continuación en las cinco esculturas irrealizadas.

El punto de partida del corredor escultórico lo constituye *La señal del Camino*, cuya colocación estaba prevista a la altura de Zizur Mayor, desde donde arranca la Autovía tras abandonar Pamplona. Precisamente esta idea sirvió a Ciriza en su elaboración, al concebirla como un moderno miliario que marca el inicio del recorrido y se ajusta al ejercicio de esencialización propio del artista, que parte de formas elementales y dedica todo su esfuerzo a desentrañar la belleza que esconden en su simplicidad.

Dejando atrás Puente la Reina, al paso de la Autovía por Cirauqui, Ciriza proyecta *Construcciones y vías del Camino*, que encuentra su inspiración en el cercano puente romano en la calzada de Pompaelo a Vareia al erigirse como una estructura en forma de arco o puerta abierta a la vía de comunicación que el viajero debía atravesar, entendido también en sentido simbólico como el tránsito que implica el Camino.

Una tercera escultura irrealizada es *Entramados en el arte*, que junto al elemento vertical de la cruz se vincula a la ciudad de Estella al reproducir el conjunto escultórico de acero corten el vano de enormes dimensiones abierto en el muro meridional de la iglesia de San Pedro de la Rúa, provisto de tracería en forma de rosetón con trilóbulos y visible por encima de su claustro. En la reflexión de Ciriza, la dimensión religiosa que adquiere la ruta jacobea como verdadero fin de la peregrinación queda unida al rico patrimonio histórico-artístico de una ciudad nacida del Camino como es Estella.

Desde Villamayor de Monjardín, el Camino discurre por un paisaje abierto propicio para la reflexión interior en el que Ciriza propone al peregrino un resumen de lo visto hasta el momento y un anuncio de lo que le queda por descubrir. Surge así *Gran mural*, enorme estructura de hormigón a modo de retablo que refleja todos los símbolos en una visión unitaria que permite hacerse cargo de su magnitud, justo cuando el corredor escultórico encamina su recta final.

El último eslabón del corredor escultórico estaba previsto para el enlace de Viana. Con el título *La concha, unión de culturas*, Ciriza quiere trasladar un mensaje de convivencia entre culturas y razas, fruto de la propia experiencia del Camino, capaz de unir a personas muy diferentes entre sí. La energía de la ruta jacobea como espacio de integración se manifiesta en las dos piezas laterales, que se inclinan hacia el interior, doblegadas por la monumental concha jacobea que pende de sus extremos superiores.

En una visión de conjunto de las ocho piezas, el corredor escultórico *Los Símbolos del Camino* constituye un proyecto singular y único, ejemplo de cómo el arte contemporáneo puede dialogar con la tradición y enriquecer el patrimonio cultural. De esta manera, no solo el Camino deja su impronta en los lugares que atraviesa a su paso por Navarra, sino que también estos se hacen presentes en el Camino mediante un conjunto de referencias y símbolos plenamente integrados en la ruta jacobea.

[José Javier Azanza López]

Archivo particular Carlos Ciriza. Proyecto de corredor escultórico *Los Símbolos del Camino*.

Autovía del Camino. Exposición Gráfica de la oferta presentada por la Sociedad «Autovía del Camino» para el Concurso de Concesión para la construcción, conservación y explotación de la Autovía Pamplona-Logroño, Pamplona, Proyectar Grupo de Comunicación Publicaciones, 2002.

AZANZA LÓPEZ, J. J., «Navarra como espacio cultural abierto al Camino. 'Los símbolos del Camino', de Carlos Ciriza, en el contexto de la escultura pública jacobea», *Príncipe de Viana*, núm. 253 (2011), pp. 527-546.

AZANZA LÓPEZ, J. J., «Peregrinos en piedra y bronce. El monumento conmemorativo jacobeo como patrimonio cultural y artístico del Camino», *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, núm. 5 (2010), pp. 189-222.



CORREDOR ESCULTÓRICO *LOS SÍMBOLOS DEL CAMINO.* Maquetas del proyecto completo, por Carlos Ciriza, 2002. Archivo particular Carlos Ciriza.



CORREDOR ESCULTÓRICO *LOS SÍMBOLOS DEL CAMINO. LA SEÑAL DEL CAMINO.* Carlos Ciriza, 2002. Archivo particular Carlos Ciriza.



CORREDOR ESCULTÓRICO *LOS SÍMBOLOS DEL CAMINO. CONSTRUCCIONES Y VÍAS DEL CAMINO.* Carlos Ciriza, 2002. Archivo particular Carlos Ciriza.



CORREDOR ESCULTÓRICO *LOS SÍMBOLOS DEL CAMINO. ENTRAMADOS EN EL ARTE.* Carlos Ciriza, 2002. Archivo particular Carlos Ciriza.



CORREDOR ESCULTÓRICO *LOS SÍMBOLOS DEL CAMINO. GRAN MURAL.* Carlos Ciriza, 2002. Archivo particular Carlos Ciriza.



CORREDOR ESCULTÓRICO *LOS SÍMBOLOS DEL CAMINO. LA CONCHA, UNIÓN DE CULTURAS.* Carlos Ciriza, 2002. Archivo particular Carlos Ciriza.



GÉNEROS ESCULTÓRICOS

FACISTOL DEL CORO DEL MONASTERIO DE FITERO. ESTEBAN RAMOS, c. 1601

DETALLE DE LA TRAZA PARA EL RETABLO MAYOR DE LAS AGUSTINAS RECOLETAS DE PAMPLONA.
Juan de Ursularre, c. 1687. Agustinas Recoletas de Pamplona [pp. 382-383].

La presentación de dos propuestas creativas al cliente para que este pudiera elegir la que le resultara más grata fue una estrategia habitual entre nuestros artistas que la documentación atestigua con frecuencia, pero no lo es tanto que conservemos el testimonio gráfico que lo refrende. Así sucede con el facistol de la sillería coral del monasterio de Fitero, una empresa contratada en 1598 con Juan de Oñate, que trabajó en ella hasta su muerte en 1600 y que prosiguió Esteban Ramos hasta 1602.

El encargo del facistol lo hizo el abad fray Ignacio de Ibero una vez que la sillería estuvo concluida y para ello Ramos entregó dos dibujos que debieron quedar incorporados al expediente notarial de contratación de la sillería, ahora en paradero desconocido. Sobre el admitido se anotaron algunas indicaciones refrendadas con las rúbricas del comitente y el ensamblador; además, las dos alternativas lucen anotaciones numéricas y escala gráfica. Tenemos noticia de todo ello gracias a José R. Castro, que publicó los dos proyectos e informó del acuerdo, aunque su texto tan solo alude de forma lateral a la sillería, de la que se han ocupado Ricardo Fernández y M.ª Josefa Tarifa.

Lo que ahora nos interesa es que estas dos propuestas reflejan una situación artística concreta: el paso de la tradición renacentista al nuevo lenguaje clasicista de ascendente vitruviano impulsado desde la Corte en el monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial, cuyo influjo es omnipresente en las reformas que el abad Ibero impulsó en su cenobio. Esta apuesta escurialense justifica que el comitente se decantara por la solución clasicista, desestimando la renacentista, cuyas diferencias se centran en el pie. Sobre un basamento muy similar para los dos dibujos, el apoyo del facistol, según se ejecutó, adopta la forma de un sobrio jarrón agallonado sobre basa toscana, mientras que la solución descartada preveía en este punto dos hermas alados contrapuestos por el dorso, sin descartar que se hubieran previsto tres o hasta cuatro que el dibujo habría simplificado para facilitar la comprensión de la propuesta.

Esto nos lleva a la tradición renacentista; en concreto, a la Escuela de Fontainebleau, cuyo repertorio divulgaron en el entorno del valle medio del Ebro un crecido número de entalladores y escultores nórdicos, de cuya actividad informan nuestros archivos. Como ha estudiado Pedro Echeverría, entre las piezas conservadas que podemos considerar precedentes la más interesante es el facistol de la parroquia de Los Arcos, realizado junto a la sillería que preside entre 1561 y 1577 por Martín Gumet y Juan Ruiz de Heredia, cuyo pie, de base triangular, incorpora hermas en sus tres esquinas. Y otro tanto sucede con el pie del facistol de la parroquia de Lanciego, en Álava, muy similar, aunque de planta hexagonal y con otros tantos hermas; se ha atribuido al artífice galo Esteban Bertin, responsable de varios conjuntos corales en localidades cercanas a Lanciego.

Pero, más allá del arte belifontiano, los hermas alados del dibujo de Esteban Ramos nos conducen con su ropaje de plumas al mundo de la pintura manierista italiana. En concreto, a los serafines que enmarcan las espectaculares composiciones narrativas del trasagrario de la basílica escurialense, que Pellegrino Tibaldi pintó en 1586.

[Jesús Criado Mainar]

Archivo Municipal de Tudela. Protocolos Notariales, Fitero, Juan de Urquizu y Uterga, 1598 y 1602, en la actualidad en paradero desconocido.

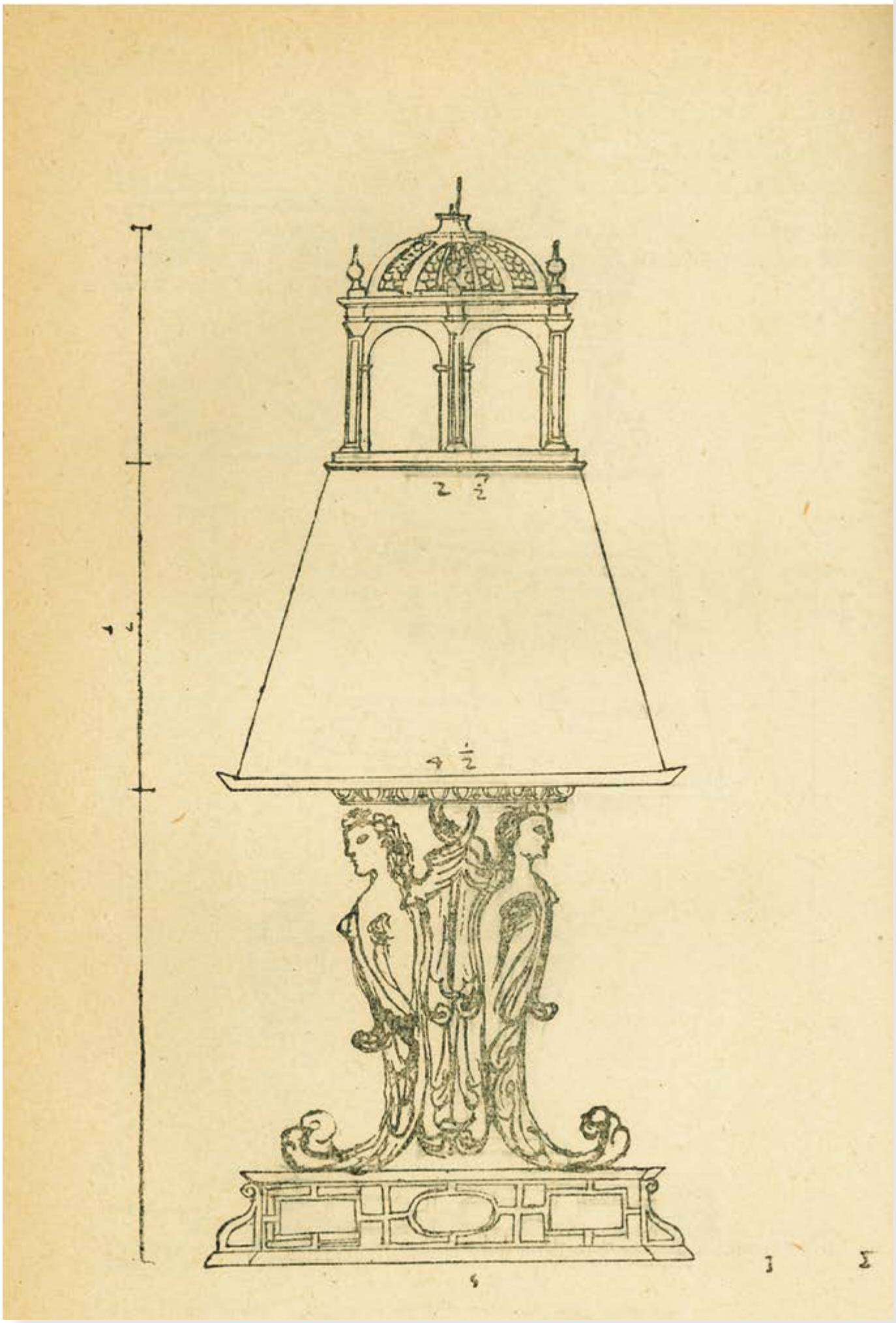
CASTRO, J. R., *Cuadernos de Arte Navarro. B) Escultura*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1949, pp. 153-156.

CRIADO MAINAR, J., «Dos propuestas para la realización del facistol del coro del monasterio de Fitero», en R. FERNÁNDEZ GRACIA (coord.), *El dibujo en el proceso creativo de las artes. Trazas y diseños navarros 1500.1800*, Pamplona, Universidad de Navarra, Fundación Fuentes Dutor y Fundación Gondra Bariandarán, 2023, pp. 434-435.

ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., «Un facistol manierista en Lanciego (Álava). El repertorio ornamental belifontiano en la Diócesis de Calahorra», *Brocar*, 40 (2016), pp. 157-174.

FERNÁNDEZ GRACIA, R., «El monasterio de Fitero. Arte y arquitectura», *Panorama*, núm. 24 (1997), pp. 63-64.

TARIFA CASTILLA, M.ª J., «Dos diseños para el facistol del coro», en R. FERNÁNDEZ GRACIA (coord.), *Fitero: el legado de un monasterio*, Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2007, pp. 250-251.



FACISTOL DEL CORO DEL MONASTERIO DE FITERO.
Esteban Ramos, c. 1601. Archivo Municipal de Tudela. Protocolos Notariales

RETABLO MAYOR PARA LA CATEDRAL DE TUDELA. FRANCISCO GURREA, 1665

RECONSTRUCCIÓN HIPOTÉTICA DEL PROYECTO PARA EL RETABLO SALOMÓNICO DE LA COLEGIATA DE TUDELA.
Según plan de Francisco Gurrea, 1665. Dibujo de Álvaro Mutilva.

Las modas y novedades en los retablos navarros de las décadas centrales del siglo XVII estuvieron marcadas, sobre todo por la incorporación de las columnas salomónicas para articular sus cuerpos y calles. En aquel proceso, el taller de Tudela estuvo en la avanzadilla. De hecho, las primeras columnas de aquel tipo en un retablo se utilizaron en la colegial tudelana, concretamente, en la capilla de los Egüés, en 1654, año en que Francisco Gurrea y Casado se hizo cargo del mismo por encargo de don Diego de Egüés y Beaumont, caballero de Santiago, almirante de los navíos que socorrieron a Nápoles en 1647, mayordomo de don Juan de Austria y capitán general del reino de Nueva Granada.

En 1657, el retablo mayor de la desaparecida parroquia de San Jorge de la capital de la Ribera también se planteó con columnas torsas, en este caso bajo el mecenazgo del arcediano de la Seo de Zaragoza, don Miguel Antonio Francés de Urritigoiti. Desde la capital aragonesa envió los diseños del prestigioso retablista Francisco Franco. El mecenas lo fue también de la capilla mayor y el retablo de la iglesia del convento de San Pablo de Zaragoza, por ser de patronato familiar, entre cuyos miembros se encontraba su hermano don Diego Antonio, deán de Tarazona y obispo de Barbastro y Teruel. Asimismo, hizo a sus expensas la capilla de San Felipe Neri en La Seo, fundó junto a su hermano el convento de San Valero y San Vicente y participó en otras empresas artísticas de la Zaragoza del segundo tercio del siglo XVII.

En la capilla del Espíritu Santo de la misma colegiata tudelana, se utilizó el mismo tipo de soporte en el retablo, en 1659. El retablo fue fruto de la colaboración del binomio Gurrea-Sola y Calahorra, con la participación de José Domínguez, artífice ligado también a tierras aragonesas, concretamente a la ciudad episcopal de Tarazona. Los maestros tudelanos difundieron aquel soporte tanto en Navarra como en La Rioja.

En aquel contexto y con potentes talleres expansivos tudelanos, tal fue el éxito de las columnas salomónicas, que entre 1665 y 1666 el cabildo tudelano pensó en sustituir el retablo tardogótico de Pedro Díaz de Oviedo por uno a la moda de los tiempos. En las cuentas de 1664 se entregaron 250 reales a Francisco Gurrea por una traza para el altar mayor. Poco más tarde, el 2 de mayo de 1665 se comisionó por parte del cabildo al deán y a los canónigos don Juan de Murgutio y don José Conchillos y don Agustín de Vides «*toda la disposición en orden al nuebo retablo que se trata de hacer para el altar mayor d esta Santa Yglesia*». En la cronología de los hechos vendría a continuación, el poder que el día 14 de junio de 1665 firmó el antes citado escultor y arquitecto vecino de Zaragoza, Francisco Franco, a favor de Sebastián de Sola y Calahorra y Francisco Gurrea para que pudiesen contratar el retablo mayor de la iglesia colegial de Tudela. El 26 de noviembre del mismo año se sumaron a la comisión de la colegiata el tesorero y don Pedro de Blancas.

Las trazas para el retablo ya estaban listas antes de finalizar el año 1665 y por ellas cobraron Gurrea y Sola 250 reales. El 30 de abril de 1666 el chantre, Soracoiz, ofreció a imitación de otros prebendados 4 ducados cada año por un periodo de seis para tal fin. En el mismo año de 1666, el prior de la colegiata de Roncesvalles, don Gil de Echauri y Zárate, anteriormente deán de Tudela, envió una carta al cabildo consignando 100 robos de trigo para la realización del retablo.

Los artistas hicieron proyectos y los canónigos se decidieron de momento por uno de ellos, aunque unos días más tarde se acordó suspender «*por ahora todo lo tocante a la fábrica del altar mayor desta Santa Yglesia y se le pague el trabajo de haver hecho las traças a Francisco Gurrea y Sebastián de Sola y lo que concertaren y ajustasen los señores canónigos Vides y Arguedas lo pague el señor ministro de la fábrica y suba al archivo ambas trazas*». Al fracasar el proyecto, unos años más tarde, en 1669 se encomendó una restauración de las pinturas tardogóticas y del retablo en general al propio Sebastián de Sola, al pintor Vicente Berdusán y a Agustín de Ychaso, maestro de las obras. La labor de los tres maestros se centraría en «*lavar y barnizar y retocar todo lo saltado de pintura del altar mayor de la dicha Santa Yglesia y así mismo han de poner en estado y perfeccionar todo lo que sea necesario...*».

La traza o trazas no se han conservado, tampoco contrato alguno, así que hemos de pensar en dos tipos de retablo. Con gran seguridad sería una pieza con cuerpos y calles articulado por las salomónicas. Más improbable es pensar en una máquina con unas columnas de orden gigante, como ambos maestros tudelanos hicieron en la parroquia del Rosario de Corella, entre 1671 y 1679. En este último caso, la sustitución de las grandes columnas de fuste clásico por las torsas se realizó, en pleno proceso de ejecución del proyecto, a comienzos del mes de diciembre de 1673.

[Ricardo Fernández Gracia]

Bruñen Ibáñez, A. I.; Calvo Comín, M. L. y Senac Rubio, M. B., *Las artes en Zaragoza en el tercer cuarto del siglo XVII. (1665-1675)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1987, pp. 52, 53, 55, 60, 61, 96, 184, 188, 249, 254, 333 y 347.

Fernández Gracia, R., *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2003, pp. 186-187.

Fernández Gracia, R., «Patronos, proyectos y artistas durante los siglos del Barroco», *La catedral de Tudela*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006, p. 293.

García García, A., «Francés de Urrutigoiti y Lerma, Diego Antonio», *Diccionario de Historia de la Iglesia en España*, vol. II, Madrid, CSIC, 1972, p. 955.



RETABLO MAYOR PARA LAS AGUSTINAS RECOLETAS DE PAMPLONA.
JUAN DE URSULARRE, c. 1687

TRAZA PARA EL RETABLO MAYOR DE LAS AGUSTINAS RECOLETAS DE PAMPLONA.
Juan de Ursularre, c. 1687. Agustinas Recoletas de Pamplona.

La idea de sustituir el retablo tardorromanista de la iglesia conventual de las Agustinas Recoletas de Pamplona, que llevaron a cabo hacia 1631-1633 Domingo de Bidarte y su yerno Domingo de Lusa para albergar el lienzo de la Inmaculada de Vicente Carducho, por otra máquina más a la moda, se llevó a cabo en 1700, cuando se firmó la escritura de contrato con el tudelano Francisco Gurrea. Como era usual antes de firmar la escritura, el tudelano realizó una traza y, aunque en ningún momento se alude a un plan anterior de Juan de Ursularre, lo cierto es que Gurrea lo debió de conocer a juzgar por algunas características generales del proyecto.

Juan de Ursularre era buen conocedor del ambiente madrileño. Trabajó en Guipúzcoa a partir de 1670, dibujó un proyecto o traza a gran escala para la realización del retablo mayor de las Agustinas Recoletas de Pamplona, que quedó sin realizar, de momento, quizás por la muerte del artífice en 1687. Ursularre debió de dibujar la traza durante el priorato de sor Teresa de los Ángeles (Azpíroz Zunzarren) que ocupó la prelacía entre 1665 y 1691 y falleció en 1692. Durante el periodo de su gobierno fueron numerosas las piezas de ajuar litúrgico, así como de pinturas e imágenes las que llegaron al convento, gracias en parte a su hermano, familiar del cardenal don Pascual de Aragón. Es muy posible que coincidiendo con la estancia en Navarra de Ursularre y su contrato para hacer el retablo de Echarri Araquil en 1687 se le encargase este proyecto, debiéndose datar en torno a esa fecha.

El proyecto no realizado de Juan de Ursularre se compone de un sotabanco decorado con recuadros de follaje, alto banco con tres calles –la central adelantada respecto a las laterales– con enormes ménsulas en la central y netos con tarjetones y colgantes en las laterales. Un cuerpo articulado con columnas salomónicas decoradas con parras y uvas, con las cajas de las calles destinadas a lienzos, en tanto que los ángulos de los intercolumnios se destinaban a sendas esculturas. En el ático curvo aparecen machones con colgantes de frutos, el espacio central está reservado al Calvario y sobre los entablamentos campean sendos bultos. La decoración se hace omnipresente en todas estas estructuras y entre sus motivos destacan los enormes tarjetones de talla de profundo relieve, uno sobre la caja de la titular y otro en el remate del conjunto. Otras tarjetas de menor tamaño se distribuyen sobre compartimentos, en los netos y sobre las peanas. El sagrario es pieza muy cuidada, con dos cuerpos, el primero con salomónicas y el segundo, más estrecho, culmina en balaustrada y cúpula. La iconografía dispuesta combina escultura y lienzos. En los dos tableros del banco aparecen dibujadas las escenas de los Desposorios y la Anunciación, el cuerpo principal está presidido por un lienzo de la Inmaculada, las calles laterales presentan asimismo pinturas de san Agustín y san Jerónimo y en los intercolumnios, las esculturas de santo Domingo y san Gregorio. En el ático, a ambos lados del Calvario, sendas tallas de apóstoles completan el discurso de imágenes de la pieza.

Es posible que el proyecto quedase sin ejecutar por falta de dinero. Hubo que esperar al año 1700 para que se hiciese realidad. Aquel año se hizo posible gracias a la munificencia de la religiosa María Fermina del Ángel de la Guarda, hija de don José García de Salcedo, gobernador de Nueva Vizcaya entre 1671 y 1676, mecenas de una de las casas más importantes del Barroco en Navarra en la localidad de Milagro, castellano del castillo de Pamplona, general de artillería y caballero de Santiago y de su mujer Florencia de Santillana y Velasco.

Si comparamos el retablo de Francisco Gurrea, realizado entre 1700 y 1707 con el proyecto de retablo mayor de Juan de Ursularre y Echeverría, observamos que el esquema general con tres calles, utilización de salomónicas, remate curvo y adelantamiento de la calle central, coincide con el diseño de Ursularre. Sin embargo, también hay diferencias notables, en la obra del tudelano no encontramos espacio alguno para lienzos, han desaparecido los emparrados de las salomónicas, los ricos machones del ático, la iconografía se ha reducido y el tipo de follaje es muy distinto y un poco más progresivo, algo totalmente comprensible si tenemos en cuenta las tres décadas que distan entre ambos modelos. La talla decorativa que se preveía en la traza de Ursularre era muy similar a la que se ejecutó por aquellos años en el retablo mayor de Echarri Aranaz (1687), a base de follaje muy estilizado, alargado y rizado, producto de una evolución de las enormes cartelas auriculares que el maestro hacía en las décadas anteriores.

Recordemos que Juan de Ursularre y Echeverría fue un maestro guipuzcoano que falleció en Navarra en 1687, cuando se había hecho cargo del retablo de Echarri Aranaz. Era originario de Gaínza y había trabajado en importantes proyectos en Madrid, como el baldaquino del Cristo de los Dolores de la Venerable Orden Tercera, realizado en 1664 con trazas del hermano Bautista. Se le considera como el introductor del retablo de tipo madrileño en Guipúzcoa, a la luz de obras tan señeras como el retablo de Beasain (1670).

[Ricardo Fernández Gracia]

Agustinas Recoletas de Pamplona. Diseño para el retablo mayor.

CENDOYA ECHÁNIZ, I., *El retablo barroco en El Goierri*, San Sebastián, Caja Guipúzcoa, 1992, pp. 227-251.

FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2003, pp. 430-431.

FERNÁNDEZ GRACIA, R., «Proyecto para el retablo mayor de Recoletas de Pamplona», *El dibujo en el proceso creativo de las artes. Trazas y diseños navarros 1500-1800*, Pamplona, Universidad de Navarra – Fundación Fuentes-Dutor y Fundación Gondra Barandiarán, 2023, pp. 466-467.

FERNÁNDEZ GRACIA, R., *La Virgen de las Maravillas de las Agustinas Recoletas de Pamplona. Historia, arte y devoción*, Pamplona, Universidad de Navarra – Fundación Fuentes Dutor, 2024, pp. 23-24.



RETABLO MAYOR DE SAN MIGUEL DE CORELLA. FRANCISCO GURREA, 1707

RECONSTRUCCIÓN HIPOTÉTICA DEL RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE SAN MIGUEL DE CORELLA.
Según el proyecto de Francisco Gurrea de 1707. Dibujo de Álvaro Mutilva.

Entre los años finales del siglo XVII y los primeros de la siguiente centuria, si algún maestro de retablos había alcanzado fama, tanto por sus diseños, como por la delicadeza de su ejecución, ése fue Francisco Gurrea García.

Hijo y nieto de artistas establecidos en Tudela, emparentados con el pintor Vicente Berdusán, Francisco Gurrea García nació en la capital de la Ribera en 1653 y falleció en diciembre de 1709 en la misma ciudad. Al igual que otros artífices hispanos del Antiguo Régimen, se formó en el taller familiar, que pasaba de padres a hijos y a falta de varones a las hijas, en este caso con la cautela de casarlas con los mejores oficiales.

En plena adolescencia, a los catorce años, perdió a su padre, por lo que tuvo que completar su formación con su cuñado Sebastián de Sola y Calahorra, bastante mayor que él y excelente maestro, con abundante obra en La Rioja y Navarra. A los veinticuatro años, en 1678, casó en Tudela con Juana María Pérez, de cuyo matrimonio nacieron al menos diez hijos. El maestro falleció la víspera del día de Navidad de 1709, a los 56 años de edad, siendo enterrado en la iglesia del Carmen, templo en que se sepultaron varios artistas de la capital de la Ribera. Por el testamento de su viuda Juana María Pérez, datado en 1714, sabemos que la sepultura la poseían en la capilla de San Ángel del citado templo.

En el taller familiar, localizado junto a la citada iglesia del Carmen, en la calle Herrerías, se formaron numerosos discípulos y otros artífices que le ayudaron a llevar a cabo sus excelentes y sugerentes proyectos. Con una media de siete u ocho aprendices y con la colaboración de maestros del taller tudelano e incluso riojano, fue capaz de planificar y organizar el trabajo de grandes empresas artísticas. Participó en las tareas de gobierno del gremio y cofradía de San José de Tudela y, en 1698, actuó como comisionado para encargar al escultor Pedro Viñes y al dorador Francisco Aguirre el grupo escultórico de los Desposorios, conservado hoy en el Museo del Palacio Decanal. Otra actividad que desempeñó en la ciudad de Tudela, hasta el mismo año de su defunción, fue la dirección de la comparsa de gigantes, compuesta por seis gigantes, dos enanos y un caballito *«con el aplomo y seriedad que su carácter exigía»*. El cuidado e invención de esta comparsa estuvo en Tudela, como en otras ciudades de la península, a cargo de artistas.

Obra suya personal son, entre otras, los retablos mayores de Dominicas de Tudela, Caparroso, Falces y Recoletas de Pamplona. Este último fue posible gracias a la munificencia de la religiosa María Fermina del Ángel de la Guarda, hija de don José García de Salcedo, gobernador de Nueva Vizcaya entre 1671 y 1676, mecenas de una de las casas más importantes del Barroco en Navarra en la localidad de Milagro, castellano del castillo de Pamplona, general de artillería y caballero de Santiago y de su mujer Florencia de Santillana y Velasco

Entre los testimonios coetáneos merece la pena rescatar el juicio de los parroquianos de Miranda de Arga, publicado por el profesor Echeverría Goñi, que data de 1693. En aquel momento los de Miranda se disponían a contratar el retablo mayor de su parroquia y afirmaban que se habían «*informado de todos los maestros del arte de este Reyno y por más perito an tratado de ajuste con Francisco Gurrea, vezino de la ciudad de Tudela*». Harto ilustrativo resulta también la decisión del patronato de Corella en 1707 para pedir licencia al Consejo Real en aras a contratar el retablo mayor de la parroquia de San Miguel sin el preceptivo concurso. Su llegada a Pamplona, haciéndose cargo del conjunto de retablos de las Agustinas Recoletas (1700) y la decisión de los canónigos de la catedral de Pamplona de encargarle los retablos de la girola de la catedral, en el mes de septiembre de 1709, son testimonios que hablan «*per se*» de su fama que, en los últimos años de su vida, seguía creciendo con encargos dentro y fuera de Navarra.

DATOS HISTÓRICOS

En el caso de Corella, la idea de dotar al templo de un nuevo retablo fue consecuencia del agradecimiento de la ciudad por no haber sufrido graves destrozos a consecuencia de un rayo que cayó en la iglesia el día del Corpus, el 3 de junio de 1703. La petición al Consejo Real fue inmediata, así como el encargo del proyecto a Francisco Gurrea que el escultor presentó el 29 de julio del año siguiente de 1707, con un presupuesto de 2.600 ducados. Los regidores pidieron opinión a Juan Manrique de Lara, escultor granadino establecido en la ciudad desde décadas atrás y a Juan de Arregui, que también trabajó con éxito en Corella y Alfaro. Los informes de ambos fueron favorables y se pidió al Real Consejo poder contratar la obra directamente, evitando tener que realizar el remate de candela preceptivo. Algunos patronatos de otras iglesias navarras también pidieron, lo mismo a la autoridad diocesana, esgrimiendo argu-

ARRESE, J. L., *Arte religioso en un pueblo de España*, Madrid, CSIC, 1964, pp. 104-105.
FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2003, p. 260.



mentos siempre relativos a la calidad de los artífices a los que se quería encargar la obra.

La cantidad presupuestada merece la pena que la comentemos, ya que fue el retablo de la época más caro realizado, al menos en un contrato público y sin posteriores mejoras. Cuantificar acertadamente las cantidades pagadas resulta, en ocasiones, complicado para valorar la pieza en toda su dimensión. A continuación, presentamos los precios de algunos retablos navarros de la época, no sin apuntar antes algunas cantidades que nos relacionen esos ducados con las rentas de algunas prelacías o precios del momento. Así, sabemos que el obispado de Pamplona rentaba unos 20.000 ducados anuales, que una buena casa alcanzaría los 240 ducados, que el salario de una criada ascendía a 7 ducados anuales más una saya y zapatos; una buena mula, animal muy apreciado, costaba 65 ducados, un caballo 45 y el robo de trigo, medio ducado. Son precios que podemos situar en la segunda mitad del siglo XVII. Los ejemplos los hemos colocado desde el mayor coste.

Pamplona. Recoletas. Retablo mayor (1700)	2.000
Echarri Aranaz. Retablo mayor (1687)	2.100
Cárcar. Retablo mayor (1712)	2.000
Caparroso. Retablo mayor (1691)	1.700
Falces. Retablo mayor (1700)	1.700
Miranda de Arga. Retablo mayor (1696)	1.500
Tafalla. Concepcionistas. Retablo mayor (1704)	1.050
Oteiza de la Solana. Retablo mayor (1739)	950
Azcona. Retablo mayor Mendigaña (1713)	740
Estella. Retablo mayor San Miguel (1734)	650
Pamplona. San Nicolás. Retablo mayor (1708)	500
Pitillas. Retablo mayor (1712)	450
Peralta. Retablo de San Blas (1694)	450
Pamplona. Jesuitas. Retablo mayor (1690)	400
Villafranca. Basílica del Portal. Retablo mayor (1695)	350
Pamplona. Catedral. Retablo de San Fermín (1712)	320
Tudela. San Nicolás. Retablo mayor (1688)	210

En el caso de Corella, las autoridades del patronato pedían el 6 de agosto de 1707 el permiso «*para que pueda sin encender candela hacer ajuste con el dicho Francisco Gurrea, respecto de la mucha satisfacción y cristiandad que del suso dicho se tiene, pues de entrar otro maestro a hacer las obras referidas no se podría lograr con facilidad su mayor perfección, vigilancia y remate y otros inconvenientes que pueden resultar, porque el ánimo y la atención de la dicha ciudad y personal de la veintena es que las dichas obras se concluyan con la brevedad, perfección y cuidado que desean*».

Arrese supone que la petición se denegó y que se obligó a realizar una sesión de remate de candela, en la que otro escultor afincado en Tudela, José de San Juan y Martín, hizo una puja por la que ofrecía realizar el proyecto con una espectacular rebaja de 400 ducados. Los responsables del patronato con el ayuntamiento de la ciudad no quisieron admitir aquella oferta, optando por pedir votos por las casas de los vecinos, volviendo a pedir la licencia correspondiente al Real Consejo. El cabildo, por su parte, también apoyando a Gurrea ofreció por el mayor coste de su propuesta, la renuncia a la refacción que le pertenecía en las sisas de trigo, aliviando de ese modo la cantidad que tenían que aportar los vecinos. En una votación realizada el 30 de octubre de 1707, todos se mostraron a favor de Francisco Gurrea.

El Real Consejo se debió imponer de nuevo, a favor de cumplir con la ley que obligaba a las subastas y la obra se adjudicó a José de San Juan, antes o después de la muerte de Gurrea. Avala aquella adjudicación las fianzas que el suegro de aquel, el albañil Domingo Gil dio a favor de San Juan el 17 de marzo de 1708, en razón de los 2.250 ducados en que se había rematado la obra que, por cierto, no se hizo y tardó diez años en adjudicarse a otro maestro.

ALGUNA HIPÓTESIS SOBRE EL RETABLO CORELLANO

¿Cómo pudo ser el retablo proyectado por Gurrea para San Miguel de Corella? No cabe duda de que seguiría los modelos señalados como los mayores de Dominicas de Tudela (1691), Caparroso (1691), San Miguel de Tudela –hoy en Monte-

agudo– (1697-1699), Falces (1700-1703) o Recoletas de Pamplona (1700-1708).

En todos ellos, el protagonismo fue el movimiento de las estructuras y el ornato, amén de una calidad sobresaliente de todo el trabajo de ensamblaje y talla decorativa. Todo ello fue precisamente lo que llevó a muchos patronatos parroquiales y a responsables de conventos a solicitar sus proyectos. Desgraciadamente, no conocemos hasta la fecha dibujos de los mismos.

Al no haberse localizado el contrato de Corella, la disposición del mismo es una incógnita, aunque si consideramos la alta suma, bien podríamos pensar que se trataba de un retablo cascarón, como el que hizo para la desaparecida parroquia de San Miguel de Tudela, hoy en Monteagudo, obviamente con mayores dimensiones y magnitud. Sin duda, fue un retablo tetrástilo, articulado en su único cuerpo por columnas de fuste salomónico ricamente decorado con niños o bichas. Sobre este aspecto, en Dominicas de Tudela, Caparroso y Falces, los bustos formaban parte del fuste de la columna, no así en Recoletas de Pamplona, en donde se optó por colocar a niños de bulto redondo, adaptados a las espiras de las columnas. En el caso de no haber optado por el tipo cascarón es seguro que el movimiento se hubiera logrado, como en otros casos, retranqueando bien las calles laterales (Recoletas) o la central (Caparroso)

En el banco, si efectivamente se eligió la fórmula del retablo-cascarón, se optaría por grandes ménsulas como las de Dominicas o San Miguel de Tudela con la incorporación de cabezas de niños o grandes bustos. El protagonismo en esa parte del retablo sería, sin duda alguna el sagrario-expositor, pieza que desde décadas atrás venía adquiriendo unas proporciones cada vez mayores. Uno de aquellos templetes, obra de Gurrea, concretamente el de la parroquia de Falces, era a juicio del carmelita descalzo y tracista, fray José de los Santos «*el más primoroso que hay en todo el contorno*». La cita corresponde al dictámen del religioso, previo al contrato del retablo mayor de Villafranca con José de Frías en 1730.

Elementos en los que los pueblos y patronatos ponían especial énfasis en aquellos momentos eran las grandes tarjetas vegetales, a veces con cabezas de ángeles o querubines o cuerpos completos de los mismos. A Gurrea se le obligó a hacer una más suntuosa que la de Caparroso en el retablo de Falces.

Respecto a la iconografía, es muy probable que se compusiese de esculturas, ya que una vez desaparecido Vicente Berdusán, el retablo con lienzos cayó en desuso. De los santos que iba a albergar la máquina, no sabemos nada. Hemos de suponer que los bultos que se incluyeron en el retablo contratado en 1718, posiblemente se pudieron planificar diez años antes, por obvias razones devocionales. Recordemos, al respecto, la importancia de la Eucaristía, con el sagrario y el magnífico expositor para mostrar a la veneración la Sagrada Hostia en la custodia de rayos de sol, en sintonía con lo que ocurre en los grandes retablos barrocos hispanos. El cuerpo principal, junto a la figura del titular, nos presenta a dos devociones locales con amplio culto en sus respectivas ermitas: san Juan Bautista (penitencia) y santa Bárbara (martirio, o lo que es el mayor grado de santidad). Para hacer *pendant* con los dos se eligieron al Evangelista y a santa Mónica. Al primero no sólo por emparejar a ambos Juanes, sino porque en su texto del Apocalipsis es protagonista muy especial san Miguel, liberador de la mujer que se identificó con la Iglesia o con la misma Virgen que, por cierto, aparece en el pasaje de su Asunción, en el ático. Al otro lado de santa Bárbara, encontramos a santa Mónica, o la mujer penitente que logra la conversión de su hijo san Agustín. Con esta última se exalta la contemplación, la acción y la penitencia, tres aspectos muy aptos para contemplar en los nuevos tiempos de la Contrarreforma, junto al martirio representado por su compañera santa Bárbara.

El ático está presidido por el grupo de la Asunción, junto a san Bernardo y san Francisco de Paula. Al respecto hay que recordar que el culto a la Asunción en cuerpo y alma a los cielos es dogma de la Iglesia católica desde 1950, pero su piadosa creencia hunde sus raíces en los siglos de la Alta Edad Media y en Navarra cuenta noventa y una parroquias bajo su advocación, siendo la titular del mayor número de las mismas, seguida por san Martín, san Pedro y san Pablo, san Esteban y san Miguel.

[Ricardo Fernández Gracia]

TRASCORO PARA LA CATEDRAL DE PAMPLONA. SILVESTRE DE SORIA, c. 1760

Entre los destacados artistas del siglo XVIII en Navarra sobresale, por varios conceptos, la figura de Silvestre Soria (1715-1768). Su personalidad se muestra especialmente activa en la década de los sesenta, desde su lugar de residencia, que estableció en Pamplona. Este maestro había nacido en Sesma, en 1715, localidad de origen de otros artistas importantes, como Roque Solano o Ramón Villodas. Al igual que Solano, Soria estuvo en la Corte, en donde contactaría con Diego Martínez de Arce, quien le recomendó para la ejecución del retablo de la Purísima Concepción de Elorrio, denominándole «*arquitecto y adornista*». Trabajó en el palacio nuevo de Madrid a las órdenes de Olivieri y su fama en la Pamplona de la década de los sesenta fue enorme, siendo uno de los escasísimos casos en que a un retablista se le dio el tratamiento de «don», en tanto que su juicio era suficiente para la adjudicación de los proyectos más destacados. Falleció en Pamplona en 1768 y entre los datos más novedosos, contamos con la crónica de sus últimos días que redactó un capuchino, para cuyo convento había trabajado una simpar escenografía para la canonización de san Serafín y el beato Corleón, que el cronista juzgó como «*de nueva idea y invención nunca vista en Navarra*». Su muerte la relata con todo detalle, haciendo constar su conformidad y serenidad en sus últimas horas de vida.

Entre sus obras más destacadas en Navarra, hay que destacar el conjunto de retablos de la basílica de San Gregorio Ostiense y toda la remodelación rococó de la sacristía de los canónigos de la catedral de Pamplona.

Acerca del trascoro de la seo de Pamplona, sabemos que en torno a 1760 el cabildo catedralicio decidió su construcción. Conocemos con todo lujo de detalles el condicionado del trascoro que presentó el famoso arquitecto vecino de Azpeitia y residente en San Sebastián, Francisco de Ibero, gracias a un estudio de Goñi Gaztambide. El artista envió dos planos, uno breve y otro extenso, con las opciones de realizarlo en tres o cuatro clases de jaspes o con una misma piedra. Como modelos se citan el retablo del colegio de Loyola y el frontal de la basílica de San Ignacio de Pamplona, realizado en 1755. El diseño constaba de ocho grandes columnas, con un nicho de media naranja en el centro y medallones en los intercolumnios y remates. Para las medallas y estatuas se reservaba la piedra blanca y el coste del conjunto ascendía a 63.000 reales si se elegía el proyecto corto y a 70.500 si se optaba por el más extenso, exceptuando siempre las estatuas de los ángeles y Nuestra Señora.



La ejecución de este proyecto quedó archivada pero no olvidada y aunque se tardarían varias décadas para su realización, en 1830, por Pedro Manuel de Ugartemendía, el cabildo debió de encargar en la misma década de los sesenta, otro diseño a Silvestre Soria. Podemos identificar el diseño para el trascoro en uno de los dibujos que, tradicionalmente, se consideraron de la fachada catedralicia. Está rubricado por el propio Soria y lo tuvo que hacer con anterioridad a 1768, en que falleció; quizás se pueda datar en el mismo año 1760, a la vez que se solicitaban

Archivo Catedral de Pamplona. Dibujos, núm. 30.

Fernández Gracia, R., *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, Príncipe de Viana, 2003, p. 82.

Fernández Gracia, R., «Proyecto para el trascoro de la catedral de Pamplona», *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la Monarquía Hispánica del siglo XVIII*, Pamplona, Fundación Caja Navarra, 2005, pp. 288-289.

Goñi Gaztambide, J., «La capilla del trascoro de la catedral de Pamplona», *Hispania Sacra* (1988), *Estudios en honor del prof. Dr. José Orlandis Rovira en su septuagésimo aniversario*, pp. 686-687.

Pérez de Villarreal, V. y Azcona, T. de (eds.), *Crónica del convento de capuchinos Extramuros de Pamplona (1679-1833)*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2015, pp. 207, 212 y 214.



PROYECTO PARA EL TRASCORO DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA.
Silvestre de Soria, c. 1760. Archivo Catedral de Pamplona.

los servicios del arquitecto guipuzcoano. Sin lugar a dudas, este diseño citado corresponde al trascoro, así lo indican la proyección horizontal, las secciones de los pilares góticos de la catedral, la presencia del altar, barandillas superiores e incluso la ubicación del Crucificado en lo alto, sobre una peana.

Se trata de una arquitectura rococó muy movida en su planta pero con una claridad de líneas que ya nos habla de academicismo. Consta de un alto pedestal, un banco con netos sobre los que apoya un orden de columnas corintias, con alternancia de parejas con sus correspondientes intercolumnios. La parte de la derecha y la de la izquierda difieren, sin duda para posibilitar la elección del modelo definitivo; se trata de mínimos cambios que afectan a diseños de cajas, la sustitución de pilastras por columnas o algunos modelos decorativos y remates de frontones. Cuatro compartimentos laterales para relieves y una hornacina central componen el conjunto, que se remata por una elegante balaustrada. La iconografía que se planteaba eran relieves alusivos a la Pasión, profetas y reyes del Antiguo Testamento en los intercolumnios, una dinámica escultura del Salvador en el nicho central y el Calvario en el remate entre san Juan y la Virgen y ángeles con atributos pasionarios sobre los frontones.

[Ricardo Fernández Gracia]

MAUSOLEO PARA EL CONDE DE GAGES. JUAN LORENZO CATALÁN, 1760

PLANTA Y ALZADO DEL SEPULCRO DEL CONDE DE GAGES.
Juan Lorenzo Catalán, 1760. Archivo General de Simancas.

Juan Buenaventura Dumont y de Buisson (1682-1753), fue uno de los aristócratas belgas que sobresalió por su carrera militar al servicio de la corona española. En 1749 fue nombrado virrey, gobernador y capitán general de Navarra, cargos que desempeñó hasta su fallecimiento el 31 de enero 1753, recibiendo cristiana sepultura por expreso deseo en la iglesia del convento de capuchinos de Pamplona. La meritoria trayectoria política del conde de Gages fue reconocida por Carlos III, quien en 1760 ordenó realizar a costa de la real hacienda un mausoleo en su honor, al igual que hizo con el I Duque de Montemar, cuyo monumento funerario fue colocado en la capilla de San Joaquín de la basílica del Pilar de Zaragoza.

El proyecto del mausoleo del capitán general fue adjudicado a Juan Lorenzo Catalán (1698-1775), que por estos años desempeñaba el cargo de maestro de obras reales en las fortificaciones de la ciudad de Pamplona, uno de los motivos por los cuáles le fue encomendado el diseño. De hecho, este artífice tomó parte en los proyectos arquitectónicos más relevantes desarrollados en la capital navarra en la segunda mitad del siglo XVIII, con diseños para la fachada de la casa consistorial, ejecutada en el coronamiento de acuerdo a su dibujo clasicista (1756); para la capilla de la Virgen del Camino de la iglesia de San Saturnino en 1757; y diferentes modelos para la nueva capilla de San Fermín en la iglesia de San Lorenzo (1760), por citar algunos ejemplos.

Entre los dibujos realizados en 1760 se encuentra la propuesta del sepulcro del conde de Gages, fechada el 21 de agosto, delineada en planta y alzado sobre la misma hoja de papel verjurado (37 x 26 cm), con tinta negra, aguada gris y amarilla, con una escala de pies de Castilla. Se trata de un sepulcro parietal, que debía ocupar todo el frente de la capilla, delimitado por un arcosolio de medio punto, que asienta en un plinto de frentes cajeados y basamento de igual factura, a los que se adosan dos cuerpos laterales retranqueados con los frentes cajeados. El cuerpo del retablo queda recorrido por dos pares de columnas jónicas, en cuyos intercolumnios se alojan ángeles con velas y antorchas en sus manos, que flanquean la urna de diseño curvo, decorada con una calavera y dos tibias cruzadas, sobre la que se dispone en la pared posterior del mausoleo un enmarque rectangular con una cabeza de tigre con garras, destinado al epitafio. Remata el conjunto un ático de frontón ondulado, con las armas del difunto en un enmarque circular, flanqueado por volutas curvas en los extremos. El mausoleo se labraría con jaspe negro (núm. 1), alabastro blanco (núm. 2), jaspe color perla (núm. 3) y bronce sobredorado (núm. 4).

Este proyecto de sepulcro presenta muchas similitudes con una de las dos trazas que ese mismo año de 1760 Lorenzo Catalán presentó para la fachada de la nueva capilla de San Fermín de Pamplona, concretamente, el ático, como las columnas jónicas con el intercolumnio vegetal, delimitadas en la parte inferior por volutas enrolladas, y el remate sobre el ventanal rectangular del frontispicio curvo con óculo entre volutas; o con el diseño que ideó para la fachada de la catedral de Pamplona (c. 1775), como el uso del mismo orden clásico, en este caso pilastras jónicas con guirnaldas, decoradas con motivos vegetales a modo de pinjantes, y las dos grandes volutas de la parte superior, que enmarcan un remate curvo a modo de peineta de perfil ondulado, bajo el que se dispone un enmarque circular.

Diversos factores dilataron la puesta en marcha del proyecto, como el nombramiento de un nuevo virrey a fines de 1760 o el inicio de la guerra anglo-española (1761-1763), que no fue retomado hasta agosto de 1764. Finalmente, la propuesta de Lorenzo Catalán fue desechada, no por impedimento del artista, ni por problemas de financiación, ya que el arquitecto indicó que podría reducir su coste, valorado en 1.600 pesos, si era necesario, introduciendo modificaciones. Probablemente se creyó más conveniente ejecutar el sepulcro de acuerdo a otro esquema más alejado de la tradición barroca presente en la Navarra de aquellas fechas, como refleja la abundancia de líneas curvas en las volutas y remates de los proyectos de Lorenzo, con una solución más académica como la que materializó el escultor Roberto Michel (1767), en la que se advierte el influjo de los mausoleos romanos como el diseñado por Sabatini para el sepulcro de Fernando VI en la iglesia de las Salesas Reales de Madrid.

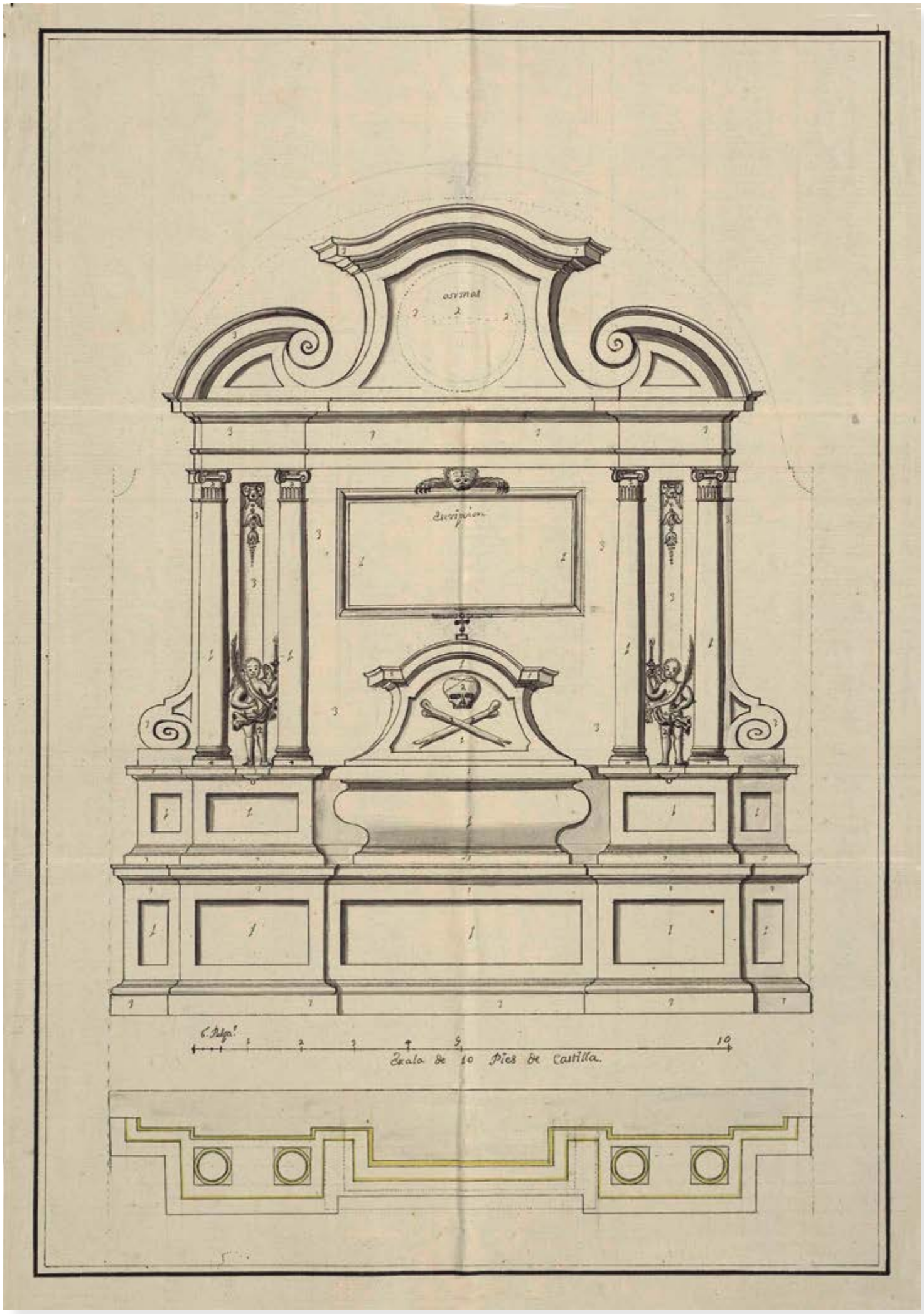
[María Josefa Tarifa Castilla]

Archivo General de Simancas. Mapas, planos y dibujos, 62,039.

TARIFA CASTILLA, M. J., «Dos propuestas de diseño del mausoleo funerario del conde de Gages (Juan Lorenzo Catalán, 1760 y Francisco Llobet, 1764) para la iglesia del convento de capuchinos de Pamplona», en A. CASTÁN y C. LOMBA (ed.), *Eros y Thanatos. Reflexiones sobre el gusto III*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2017, pp. 441-457.

TARIFA CASTILLA, M. J., «El sepulcro de Jean Bonaventure Thiéry du Mont, conde de Gages, obra del escultor académico Roberto Michel, a través de la mirada de eruditos y viajeros», *De Arte. Revista de Historia del Arte*, núm. 16 (2017), pp. 134-136.

TARIFA CASTILLA, M. J., «Proyectos del mausoleo del conde de Gages para la iglesia del convento de capuchinos de Pamplona», en R. FERNÁNDEZ GRACIA (coord. y ed.), *El dibujo en el proceso creativo de las artes. Trazas y diseños navarros 1500-1800*, Pamplona, Universidad de Navarra, Fundación Fuentes Dutor y Fundación Gondra Barandiarán, 2023, pp. 490-491.


escrivan
escripcion
Escala de 10 pies de castilla.

SEPULCRO PARA EL CONDE DE GAGES. FRANCISCO LLOBET, 1764

Jean Bonaventure Thiéry du Mont (1682-1753), militar belga al servicio del monarca español Felipe V, realizó una exitosa carrera de armas, como las victorias que obtuvo frente a las tropas de Austria y Cerdeña en las guerras de Italia, que fueron recompensadas por el monarca con la distinción del Toisón de Oro (1745) y el título de conde de Gages (1745). Los últimos años de su vida residió en Pamplona, tras ser nombrado en 1749 virrey, gobernador y capitán general de Navarra, hasta que murió a finales de enero de 1753, siendo enterrado en la iglesia del convento de capuchinos de la ciudad. Sus hazañas militares fueron reconocidas por el rey Carlos III, quien en 1760 quiso honrar su memoria con la ejecución de un mausoleo, encargándose el proyecto en agosto de 1760 al maestro de obra reales Juan Lorenzo Catalán (1698-1775).

Sin embargo, la inestabilidad política del momento paralizó el proyecto hasta agosto de 1764, cuando recayó en manos de Francisco Llobet (1705-1785), ingeniero militar, urbanista y arquitecto español, que en ese momento se encontraba trabajando en la capital navarra. Este delineó en noviembre otra propuesta de mausoleo, a esculpir con los mismos materiales seleccionados por Lorenzo Catalán, es decir, mármol negro, alabastro y bronce dorado, el cual, según se le indicó desde la corte, no debía exceder la cantidad de 60 ducados, cantidad que el artista aceptó.

Llobet trazó el alzado del sepulcro, delineado sobre una hoja de papel verjurado con tinta negra (49 x 37,5 cm), que se aloja en el interior de una hornacina poco profunda, delimitada por pilastras de orden toscano y un arco de medio punto decorado en su interior con recuadramientos geométricos.

Sobre el alto basamento rectangular con el epitafio en latín (*IUANI BONAVENTURAE DUMONT / COMITI DE GAGES / FORTITUDINE SOLERTIA REI MILITARIS PERITIA / DUCI AETATIS SUAE PRESTANTISSIMO /NAEPOLITANI REGNI / SABAUDICIS AUSTRIACISQUE COPIIS DE VICTIS / PULSIS PRAECIPUE AD VELITURAS HOSTIBUS / CLARISSIMO ASSERTORI / DECESIT DIE IANUARI XXXI. ANO MDCCLIII. / ANUM AGENS LXXV. / CAROLUS III HISPANIARUM REX / UT EIUS RERUM GESTARUM SPECTATOR / ITA MERITORUM MEMOR / HOC ET BELICAE VIRTUTIS TESTIMONIUM ET GRATI ANIMI MONUMENTUM POSSUIT DIE [] ANO MDCCLXIV*), se dispone la urna trapezoidal, con el escudo del conde labrado en su frente.

Encima de la tapa se recuesta la figura del difunto de cuerpo entero, apoyado en el codo izquierdo y con la mano derecha sobre la rodilla doblada, vestido a la usanza de la época, rodeado de banderas, cañones y otros trofeos de guerra, enmarcado por un remate curvo avolutado con el escudo real. Frente a la propuesta anterior de colocar el mausoleo en el lateral derecho de la nave de la iglesia de capuchinos, Llobet planteó ubicarlo en la capilla aneja a la cabecera por el lateral del Evangelio, cuya pared perimetral dibujó en la parte inferior del proyecto.

El sepulcro de mármol finalmente fue materializado de acuerdo a otro proyecto ejecutado por Roberto Michel (1767), escultor académico de origen francés, consistente en una estructura parietal que se alza sobre un basamento de jaspe con un largo epitafio laudatorio, enmarcado por las figuras de bulto de Hipnos y Thanatos, sobre la que descansa la urna funeraria trapezoidal en cuyo frente se labró en relieve la victoria de las tropas españolas en Bassignano (1745) contra los piamonteses y austríacos bajo las órdenes del conde de Gages, culminando el conjunto el busto en mármol blanco del militar y el escudo del monarca Carlos III. En definitiva, se apostó por un tipo de tumba más acorde a los influyentes modelos romanos del periodo, como ejemplifica el sepulcro de Fernando VI ideado por Francisco Sabatini para en la iglesia del convento de la Salesas Reales de Madrid, aunque Michel redujo significativamente tanto el número de figuras como los elementos escenográficos barroquizantes, fruto de la evolución hacia un academicismo depurado.

No obstante, es preciso advertir que el mausoleo fue alterado en su composición cuando fue trasladado en 1813 del templo capuchino a la catedral pamplonesa, para evitar su profanación y destrucción durante la Guerra de la Independencia por las tropas francesas, y nuevamente en 1854 del trascoro catedralicio al claustro, donde lo podemos seguir observando actualmente, lo que nos impide conocer con certeza el diseño definitivo materializado por el académico Michel en su emplazamiento originario, del que también formaba parte el escudo del conde de Gages.

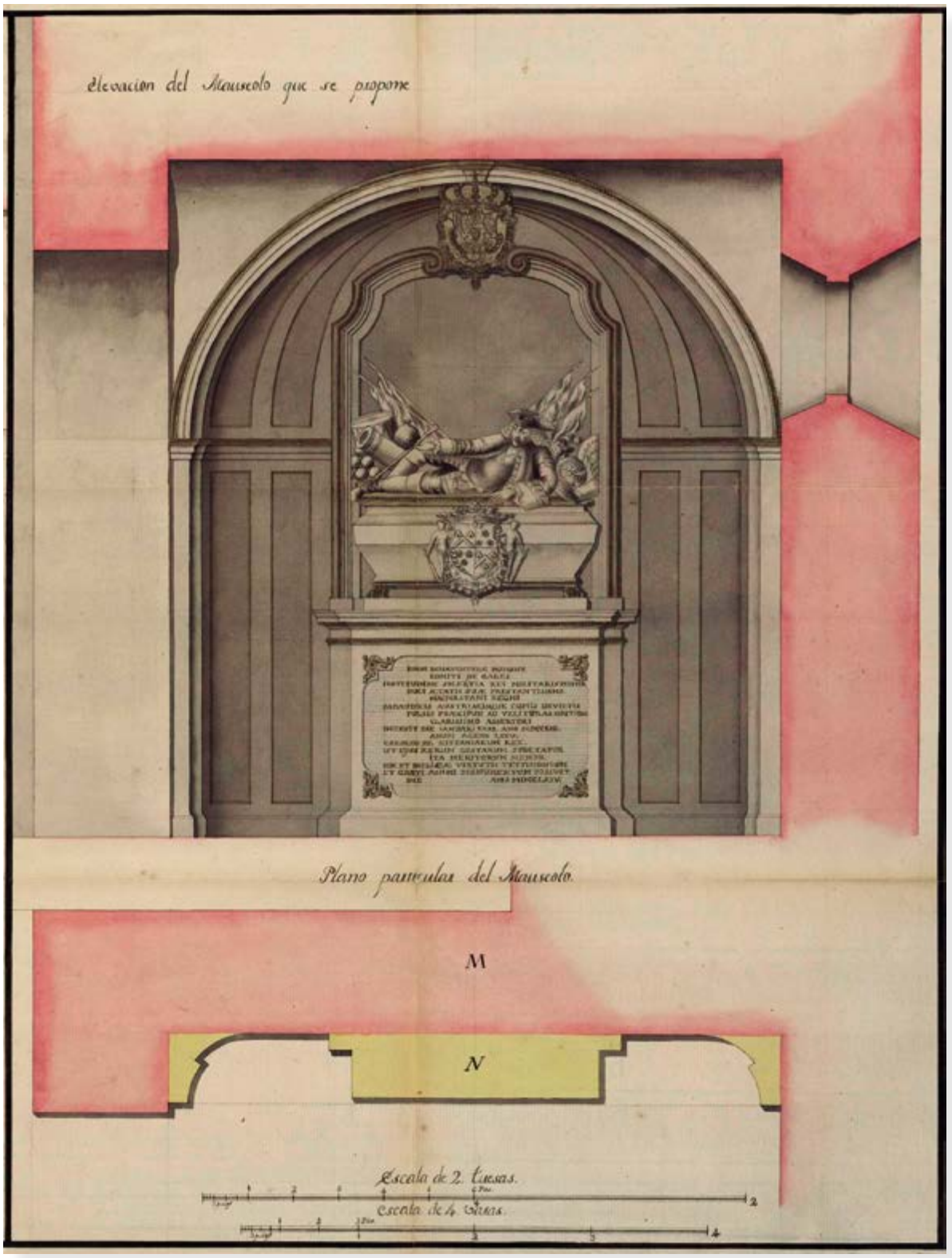
[María Josefa Tarifa Castilla]

Archivo General de Simancas. Mapas, planos y dibujos, 62,030.

Tarifa Castilla, M. J., «Dos propuestas de diseño del mausoleo funerario del conde de Gages (Juan Lorenzo Catalán, 1760 y Francisco Llobet, 1764) para la iglesia del convento de capuchinos de Pamplona», en A. Castán y C. Lomba (ed.), *Eros y Thanatos. Reflexiones sobre el gusto III*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2017, pp. 441-457.

Tarifa Castilla, M. J., «El sepulcro de Jean Bonaventure Thiéry du Mont, conde de Gages, obra del escultor académico Roberto Michel, a través de la mirada de eruditos y viajeros», *De Arte. Revista de Historia del Arte*, núm. 16 (2017), pp. 134-136.

Tarifa Castilla, M. J., «Proyectos del mausoleo del conde de Gages para la iglesia del convento de capuchinos de Pamplona», en R. Fernández Gracia (coord. y ed.), *El dibujo en el proceso creativo de las artes. Trazas y diseños navarros 1500-1800*, Pamplona, Universidad de Navarra, Fundación Fuentes Dutor y Fundación Gondra Barandiarán, 2023, pp. 490-491.



DISEÑO DEL MAUSOLEO DEL CONDE DE GAGES.
Francisco Llobet, 1764.
Archivo General de Simancas.

SILLERÍA DEL CORO PARA LA PARROQUIA DE LERÍN. DIEGO DE CAMPORREDONDO, 1763

PROYECTO PARA LA SILLERÍA DEL CORO PARA LA PARROQUIA DE LERÍN.
Diego de Camporredondo, 1763. Archivo Diocesano de Pamplona.

En 1763 el patronato de la parroquia de Lerín decidió dotar a su iglesia con una buena sillería para el coro, ubicado a los pies del templo, para lo que solicitaron el oportuno permiso. El visitador don Melchor Pablo de Zufía y Escalzo concedió el permiso para su realización, el día 14 de octubre de 1763. Al día siguiente, Diego de Camporredondo presentó el «*mapa y condiciones*» para su realización. El patronato confiaba en el maestro calagurritano, al que definen como «*maestro de primeros créditos*», pues había trabajado, a partir de junio de 1759, en el retablo mayor de la misma parroquia que, por entonces, se estaba dorando. Como ya hemos señalado en otras ocasiones, encontró la muerte violentamente en 1772 en Peralta.

Sin embargo, dos competidores franceses y hermanos, llamados Pedro Labarrera y Francisco Bussou, criados que habían sido de Camporredondo, intentaron que se les adjudicase la obra haciendo una rebaja. Camporredondo estimaba que no se les debía adjudicar el proyecto, dado que «*no son estos capaces de hacer la sillería que demuestra la traza y condiciones de mi parte, por lo que aquella a de ser de escultura tres partes de cuatro, y no ser ni haber sido escultores dichos franceses*». En el mismo memorial, Camporredondo se comprometía a hacer cuatro esculturas de evangelistas para los pilares del presbiterio y una medalla de escultura con adorno «*a lo chinesco*», cobrando por la sillería la cantidad de 17.000 reales.

En noviembre de 1764 se decidía no proseguir adelante con el proyecto de sillería, ordenando al veedor de obras de la diócesis, José Pérez de Eulate, que tasase la traza, inserta en el folio 47 del proceso judicial, en donde hoy permanece, que fue estimada en 400 reales de a 36 maravedíes cada real.

Las noticias sobre la actividad de Camporredondo en la sillería de Lerín las desconocemos a partir de la resolución para no acometer el citado proyecto. Existe un dato que convendría comprobar con otras fuentes documentales. Se trata de la firma de un tal Martínez en la traza de la sillería que diseñó Camporredondo, que quizás sea la de Julián Martínez, escultor de Calahorra, el que más tarde se pudo hacer cargo de la citada obra y que hizo junto a Francisco Bussou, por aquel mismo tiempo, la sillería de la parroquia de Cárcar. La firma del artífice encargado de la realización de un proyecto en las trazas solía ser algo común en aquellos momentos.

El diseño de la sillería presenta dos órdenes, el superior con diecinueve asientos muy rico con tableros de relieves de imaginería, remates floridos con esculturas y una articulación mediante columnas de fuste liso con placas adventicias. El orden inferior cuenta con trece sitiales y en el centro se encuentra un esbelto atril. En las alas laterales, dibujadas en la planta, sobresalían las puertas de acceso al recinto con remates de dinámicas rocallas. La sillería actual no corresponde con ese esquema, básicamente porque faltan los remates de escultura y grandes rocallas orlando medallones del orden superior y en el inferior los tableros están decorados con ricos paneles decorativo-simbólicos. En el diseño tampoco aparece el dosel corrido o guardapolvo que hoy tiene el orden alto, ni tampoco el tipo de soporte que articula el conjunto, ni los enmarques de los relieves.

Tan suntuosa sillería, una de las más preciosistas de la etapa rococó, junto a las de Mendigorría o Ujué, tenía su justificación en el importante cabildo de la villa, compuesto por un vicario y doce beneficiados, que organizaron sus nuevas constituciones al poco de terminarse el conjunto, en 1778. Al recinto debía acudir el mencionado cabildo con sobrepellices, manteniendo mucha compostura y atención, evitando discordias e interrupciones ni para leer ni para hablar. El número de caperos en las solemnidades era de cinco y en las fiestas ordinarias de tres, debiendo bajar al presbiterio a incensar en el momento del *Magnificat*. Entre las capítulas del texto organizativo llaman la atención las dedicadas a la puntualidad, junto a las penas en las diferentes horas que se rezaban o cantaban: tercia, maitines y vísperas. Asimismo, se fijan horarios y usos en los maitines de Navidad, tinieblas, oficios del Corpus Christi, Semana Santa y Todos los Santos, así como lo relativo a la conmemoración de la dedicación del templo. También se menciona la obligación de salir de coro en numerosas funciones, como las rogativas del día de san Marcos y las tres ferias anteriores a la Ascensión, así como en ciertos días que tenía voto la villa: san Felipe y Santiago, san Gregorio y el segundo día de Pascua de Pentecostés.

La enseñanza del canto llano corría por cuenta del organista, para el cual se fijan una serie de obligaciones precisas, lo mismo que para el sacristán y campanero. Para el tiempo de Semana Santa y en los misereres de la cuaresma se determinó no usar el órgano y acompañar el canto con arpa u «*otro instrumento correspondiente*».

[Ricardo Fernández Gracia]

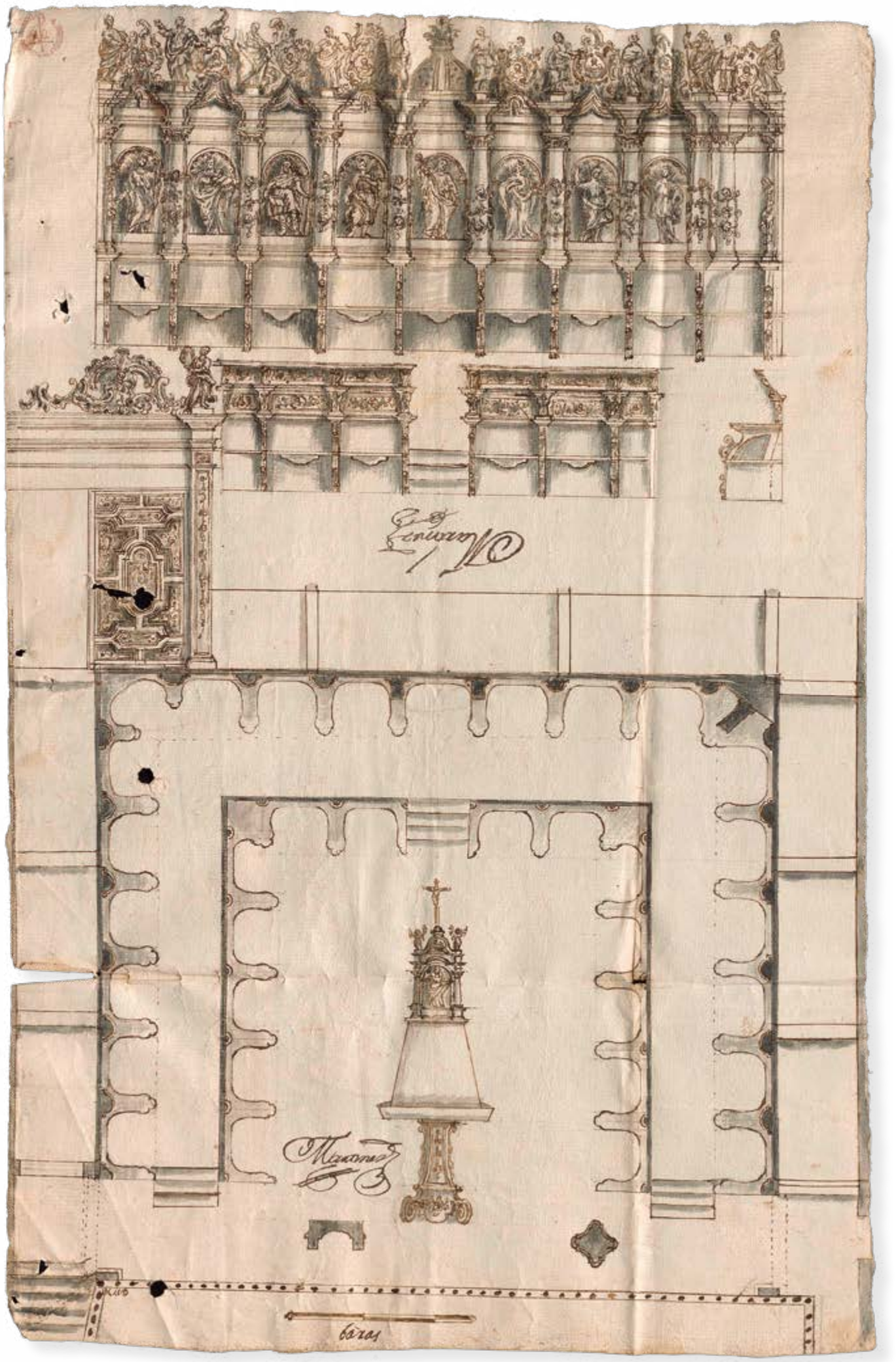
Archivo Diocesano Pamplona. Procesos, c/2003, núm. 1.

Archivo Diocesano de Pamplona. Archivos Parroquiales, Lerín, Constituciones del Cabildo Eclesiástico, caja 2843, núm. 9.

Fernandez Gracia, R., «La actividad de Diego Camporredondo en Navarra y el trágico fin de su vida en 1772», *Kalakorikos* (1996), pp. 120-121.

Fernández Gracia, R., *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2003, pp. 452, 460 y 461.

Fernández Gracia, R., «Diseño para la sillería del coro de la parroquia de la Asunción de Lerín», *El dibujo en el proceso creativo de las artes. Trazas y diseños navarros 1500-1800*, Pamplona, Universidad de Navarra – Fundación Fuentes-Dutor y Fundación Gondra Barandiarán, 2023, pp. 492-493.



REFORMA DEL RETABLO MAYOR DE VILLAFRANCA. SANTIAGO MARSILI, 1783

DISEÑO PARA LA REFORMA DEL RETABLO MAYOR DE VILLAFRANCA.
Santiago Marsili, 1783.
Biblioteca Nacional.

La Biblioteca Nacional de Madrid conserva un dibujo, realizado por Santiago Marsili, que se ha incluido entre quienes han estudiado la personalidad de su autor, si bien no se había datado con exactitud, ni identificado como perteneciente a un proyecto, no realizado, para la parroquia de Santa Eufemia de Villafranca. La pieza la incluimos en la monografía sobre el dibujo en Navarra, editada por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, con el patrocinio de la Fundación Fuentes Dutor. El dibujo de planta y alzado, no sólo presenta lo que se pretendía hacer reformando el antiguo retablo, sino también cómo era esta última obra, a izquierda y derecha respectivamente.

EL ANTIGUO RETABLO BARROCO (1730-1746)

La petición al obispado de Pamplona, por parte de los responsables de la parroquia, fue para que lo hiciese Vicente Frías, maestro escultor residente en Caparroso, por la cantidad de 2.200 ducados. Sin embargo, la persona que dio el visto bueno y redactó un informe sobre el proyecto, en 1730, fue el carmelita descalzo fray José de los Santos que, en aquellos momentos, residía en Corella. El religioso era de la opinión que había que enriquecer la traza con angelotes, chicotes y bichas en el pedestal y numerosos adornos en el nicho principal con aves y ornatos vegetales, así como un pabellón. Asimismo, era de la opinión de que se hiciese un sagrario expositor como el de la parroquia de Falces (1700-1702), al que se consideraba «*el más primoroso que hay en todo el contorno*». No en vano, la obra falcesina era obra del famoso Francisco Gurrea, considerado en su tiempo como el mejor oficial del reino. En el mes de mayo de 1730, Vicente Frías aceptó las condiciones añadidas por fray José de los Santos y se procedió a firmar la escritura.

Frías recibió diversas cantidades entre 1733 y 1744. En las cuentas de 1744-1745 se recoge el dato de la llegada, desde Calahorra, del escultor Diego de Camporredondo para la entrega de la obra. El otro tasador fue el maestro tudelano Baltasar de Gambarte que recibió 12 ducados por su labor, en 1745.

Aquel retablo, salido de la tradición castiza, lo conocemos a través del dibujo que se conserva en la Biblioteca Nacional, concretamente en su parte derecha. La pieza era de enorme tamaño y quedó sin policromar. Obedecía a las características del casticismo y era coetáneo a otros conjuntos de la Ribera como los del antiguo colegio de la Compañía de Jesús de Tudela, obra de los hermanos del Río. De movida planta y altísimas proporciones, estaba conformado por zócalo, media caña, un alto orden de columnas corintias articulando un solo cuerpo tetrástilo y ático de cascarón con estípites y salomónicas. La calle central destacaba tanto por sus proporciones, como por estar adelantada respecto a las laterales, que se sitúan manifiestamente retranqueadas, al uso y manera que se había impuesto en retablos de las primeras décadas de aquella centuria en Recoletas de Pamplona o Mendigaña de Azcona. Muy propio del taller tudelano era la media caña con una especie de jardinera repleta de ornato y follaje, así como los estípites del ático, utilizados en contadas ocasiones en estas tierras. Una pieza muy desarrollada, era el expositor, al modo del de Cárcar y otros retablos del taller tudelano. Por lo demás, el protagonista absoluto de la pieza era el ornato, que todo lo invadía.

NUEVOS TIEMPOS, NUEVA ESTÉTICA Y UN FALLIDO PROYECTO DE 1783

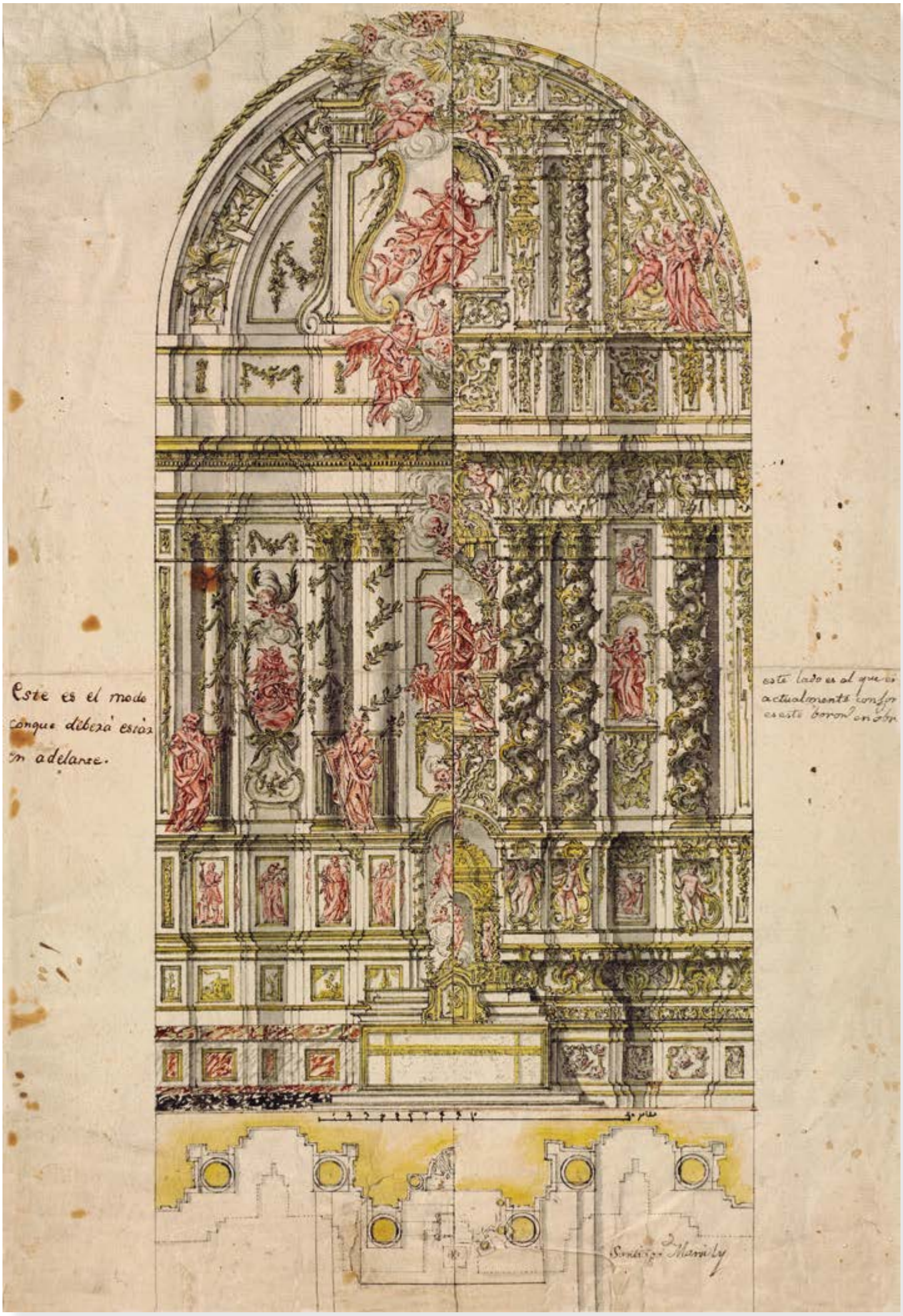
En 1782, cuando apenas habían transcurrido cuarenta años de la construcción del retablo mayor, el patronato de aquel templo estimó oportuno eliminar su barroquismo, sin duda influido por las nuevas corrientes estéticas y por algunos vecinos residentes en Madrid. Aquella década de los ochenta fue la de la visita de don Francisco Ponz, secretario de la Academia de San Fernando, a Pamplona en donde denostó los interiores barrocos de la ciudad. El año de aquella visita, marcó un sin retorno tanto para el desarrollo de las artes como para la caída de los todopoderosos gremios que hasta entonces habían detentado el proceso productivo de retablos y obras de arquitectura, siempre en beneficio de todo lo que tuviese el visto bueno de la Real Academia, utilizada por el poder para imponer la estética académica.

Las primeras gestiones para la reforma del retablo se hicieron con Miguel Zufía y Juan de Angós, que informaron con un dilatado escrito en su calidad de «*maestros arquitectos y de escultoría*», juzgando que «*se hallan en el día en una disposición disonante e imperfecta al todo lo restante de la iglesia*». A fines de 1782, el citado Angós envió una carta desde Borja dando cuenta de lo que se estaba haciendo en la colegiata de aquella ciudad aragonesa por Diego Díaz del Valle, ayudado por

Biblioteca Nacional. Dib/14/45/70.

FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2003.

FERNÁNDEZ GRACIA, R., «El triunfo del Academicismo en los retablos baztaneses y el proyecto para el mayor de Villafranca (1783) en un dibujo de la Biblioteca Nacional», en R. TORRES SÁNCHEZ (ed.), *Studium, Magisterium et amicitia. Homenaje al profesor Agustín González Enciso*, Pamplona, Ediciones Eunate, 2018, pp. 467-478.


Este es el modo
conque deberá estár
en adelante.
este lado es al que es
actualmente conforme
es este boron en obra

Santiago Marsili «*maestro escultor, arquitecto y tallista acreditado en esas facultades, vecino de la villa de Peralta*».

La primera noticia referente al diseño de Marsili es una carta del mencionado Angós a Felipe Castellano, presbítero y apoderado del patronato parroquial, de mayo de 1783, en la que da cuenta de haber recibido el dibujo, objetando algunos detalles.

Si nos atenemos al dibujo, lo que planteaba Marsili era la eliminación de los follajes vegetales superfluos de las distintas partes de la pieza, en las inferiores, quitando ornato y sustituyéndolo por jaspeados en el zócalo y por epítetos de la letanía lauretana en la zona de la media caña. Las ricas ménsulas, con ángeles tenantes, vendrían a albergar relieves escultóricos y en el cuerpo, amén del afeitado general, la sugestión del retablo mayor de Peralta, obra de José Ramírez (1766-1771) es un hecho tanto por el tipo de columnas con el tercio inferior estriado y el resto liso con guirnaldas, como por la colocación de los soportes de esculturas. El ático también presenta una transformación total, al suprimirse estípites y salomónicas vestidas, así como las superficies repletas de vegetación y sustituirse por un relieve enmarcado, unas guirnaldas y unos potentes casetones, eso sí, sin que faltase la gloria de abolengo berninesco tan querida por los retablos del último barroco.

En octubre de aquel mismo año, Cristóbal Salesa, escultor de Borja, emitió un juicio muy negativo, e incluso despectivo, sobre el diseño que se le envió, a la vez que se ofrecía a trazar un nuevo plan, por cuyo trabajo no cobraría nada si se le encargaba a él la obra o si la Real Academia de San Fernando lo reprobaba. En un largo pleito interpuesto por Salesa podemos leer todo tipo de argumentos para tratar de que se le adjudicase el retablo, constituyendo un perfecto ejemplo de cómo los académicos supernumerarios, apoyados por la legislación real y la Academia, trataban a toda costa de imponer las nuevas formas. En ellos alude a la circular del rey de 1778, en la que se ordenaba remitir los proyectos a realizar a la Academia y a la Real Pragmática de 1782 sobre la dignificación de las Bellas Artes y su separación de las artes mecánicas.

Por causas que no hemos podido averiguar, muy posiblemente por el pleito protagonizado por Cristóbal Salesa, el retablo no se contrató hasta 1786, cuando el citado Marsili y los doradores Juan José del Rey Matías Garrido se hicieron cargo de la obra. El plan contó con los pareceres de Diego Díaz del Valle y del citado Juan Angós, e incluso de fray Manuel Ortega, que residía en el convento de Alfaro y dirigió la construcción del retablo mayor de los Franciscanos de Olite. El nuevo retablo (1786-1789) ya no se avino a la parte izquierda del diseño conservado en la Biblioteca Nacional. Los tres años transcurridos fueron pocos, pero lo suficientes como para que el nuevo retablo ya no fuese tardobarroco, sino decididamente de líneas neoclásicas.

Pese a todo, Cristóbal Salesa siguió peleando. En las alegaciones de su procurador, fechadas en 1788 y 1789, podemos leer todo tipo de argumentos para tratar de que se le adjudicase el retablo. Entre los documentos que aportó figuran sendas cartas del secretario de la Academia don Antonio Ponz, fechadas en Madrid el 1 de junio de 1784 y el 31 de agosto de 1789, en las que certificaba que los de Villafranca no le habían remitido proyecto alguno firmado por Salesa. Sus alegatos son un perfecto ejemplo de cómo todos estos académicos supernumerarios, apoyados por la legislación real y la Academia, trataban a toda costa de imponer las nuevas formas. En ellos alude a la circular del rey de 1778 en la que se ordenaba remitir los proyectos a realizar a la Academia y a la Real Pragmática de 1782 de dignificación de las Bellas Artes y su separación de las artes mecánicas.

Salesa debió ver el retablo ya realizado, juzgándolo como obra *«monstruosa, pues la cabeza pesa mucho mas que todo el cuerpo»*. Para él, éste no era el único despropósito llevado a cabo en estas tierras que *«lo mismo ha acontecido en otras muchas*

obras de Navarra, aprobando los diseños personas que ignoran los rudimentos del arte, así como la traza para el órgano de Lodosa, diseño que estaría feo dibujado por los niños de la escuela, aprobado por José Muguiro, maestro ensamblador examinado en esta ciudad, titulándose escultor y estatuario, cuando no ha conocido en su vida el arte de la estatuaria, siendo... de vista nombrado por el Tribunal de que se siguen tantos repetidos molestos litigios que se evitarán observando las sabias providencias del Soberano y las obras tendrían la estimación». Si Salesa había estado duro con los artistas navarros y con los de Villafranca y su comportamiento, el patronato de esta población no se quedó atrás, juzgando los comentarios de Salesa sobre las órdenes reales así: «*sólo merecen el desprecio, porque sólo se dirigen a que se destruya el retablo y se forme de nuevo a su antojo, a denigrar al Tribunal, al Patronato y a los maestros del País porque no tienen el pomposo y relumbrante título de académicos, como si éste prestase alguna habilidad mas al sujeto que la que por sí mismo posee*».

EL AUTOR DEL DIBUJO Y DEL RETABLO ACTUAL: SANTIAGO MARSILLI

Santiago Marsili o Marsilly fue un maestro muy activo en Guipúzcoa, Navarra y Aragón a lo largo de las últimas décadas del siglo XVIII al que se ha señalado como de origen italiano. Sus primeras obras documentadas lo sitúan en Guipúzcoa, entre 1766 y 1780, con residencia allí. A partir de los inicios de la década de los ochenta y hasta su fallecimiento, en 1791, residió en Peralta y Villafranca, en tierras navarras.

De su actividad en Guipúzcoa (Tolosa, Adoain, Amasa, Ataun y Abalcisqueta) se han ocupado M. I. Astiazarain, I. Cendoya y J. Zorrozua, y de su obra en Borja (1792-1783) B. Boloqui Larraya.

Denominado en algunos documentos como santero, fue escultor y arquitecto. A fines de 1782 se le denomina en la documentación como «*maestro escultor, arquitecto y tallista acreditado en esas facultades*». En sus esculturas cobró especial protagonismo el plegado expresivo y complicado, ajeno al de los maestros de aquellas décadas del Siglo de las Luces.

Respecto a su obra en Navarra, el primer encargo que recibió fue la «giralda» para Mendigorría en 1780, lo que es una figura humana o de animal para rematar la torre, pieza que no se ha conservado y que debía ser un magnífico colofón para aquella torre-campanario, finalizada en 1776.

En 1782 tasó el monumento de Jueves Santo de Peralta y se hizo cargo de los desaparecidos púlpitos de la parroquia de Falces y al año siguiente, en 1783, se documenta el acuerdo para la realización de la monumental caja del órgano de la parroquia de Peralta, muy transformada al montarse en la nueva parroquia decimonónica, pero que conserva sus torres y, sobre todo, unos bellísimos soportes antropomorfos.

En 1783 firmó el proyecto para la remodelación del retablo mayor de Villafranca. Desde esta última localidad, en donde falleció en1791, atendió diferentes encargos. En 1785 contrató la sillería de San Adrián por la cantidad de 500 pesos de a ocho reales. Para Marcilla trabajó algunos bultos entre 1786 y 1787 y con destino a Valtierra, recibió el encargo en 1790 de una imagen del Cristo para el Descendimiento que se ha conservado.

Hasta el presente y siguiendo las aportaciones de quienes estudiaron su obra en Guipúzcoa, se ha tenido a Santiago Marsili, como maestro italiano. Sin embargo, su testamento es claro al respecto, al indicar en dos ocasiones su origen. En primer lugar, afirma que era natural de Bayona y, más tarde, al señalar parientes, menciona a su hermano, residente en el reino de Francia. Con ese preciso dato queda abierto, por tanto, todo el capítulo de su formación que, al menos en su primera fase, debió realizarse en su país.

[Ricardo Fernández Gracia]

CAJAS DEL ÓRGANO PARA RONCESVALLES. JOSÉ POUDEZ, 1801

CAJA DE ÓRGANO PARA LA COLEGIATA DE RONCESVALLES.
José Poudez, 1801. Archivo de la Real Colegiata de Roncesvalles.

Desaparecidas las sencillas cajas de los instrumentos medievales e incluso las renacentistas –no se conserva más que la del Salvador de Sangüesa–, las de los siglos XVII y XVIII conforman un riquísimo conjunto grandioso y llamativo. A lo largo de la primera mitad del siglo XIX se destruyeron importantísimos ejemplos de conventos desamortizados. De su relevancia y singularidad dan cuenta algunos documentos. Además, en muchas ocasiones en aquella centuria y parte del siglo XX se renovaron e hicieron de nuevo muchos instrumentos, a la luz del romanticismo. Sus nuevas cajas se realizaron según los patrones de corte ecléctico y neogótico, sin personalidad en su diseño y ejecución.

COMPLEMENTO DE SOBRESALIENTES INSTRUMENTOS

Respecto a las cajas barrocas, hay que contextualizarlas correctamente e interpretarlas junto a esos valiosos instrumentos que contienen y que hacen sonar auténticos soplos de aire y vida a través de sus tubos. Orozco Díaz señaló en su estudio la progresiva teatralización del templo en su aspecto psicosociológico, desencadenado como consecuencia de la normativa tridentina y como fenómeno paralelo a la artificiosidad de la vida. Recientemente, en una síntesis sobre el arte de aquellos siglos, la profesora Blasco Esquivias insiste en lo mismo y recuerda que la Iglesia justificó el boato ornamental de los templos y el esplendor de sus ceremonias en la necesidad de honrar la presencia real de Cristo y fomentar la devoción de los fieles suspendiendo sus facultades racionales y estimulando sus sentidos, predispuestos ya por el ambiente colectivo y la formalidad de la liturgia, la riqueza de los ornamentos, la iluminación calculada del espacio, los vapores del incienso, la oratoria de los sermones y la música, que inducían a la enajenación o excitación espiritual.

Falta un estudio monográfico sobre las cajas navarras en toda su extensión y desde distintos puntos de vista: financiación, colaboración del autor del mueble con el organero, diseños, fuentes de inspiración, artistas que intervenían en ellas, etc. Numerosos datos fueron publicados en la monografía de Sagaseta-Taberna, pero a la hora de afrontar el estudio de este mueble se hace necesario volver a releer los contratos y documentación, así como hacer nuevas indagaciones que nos conduzcan al conocimiento de las verdaderas autorías de muchas de ellas, aún inéditas.

UBICACIÓN, ESCENOGRAFÍA Y PODER

Respecto a la localización, se tuvieron muy en cuenta motivos prácticos, técnicos, de acústica y estética. La mayor parte de los instrumentos se sitúan en el coro alto o en una tribuna de prolongación del mismo coro por la nave central. Mayor excepcionalidad presentan algunos casos, como el del monasterio de Fitero, localizado en el tramo inmediato al crucero de la nave central, por evidentes razones acústicas.

En cualquier caso, resulta evidente que los órganos en sus tribunas y sus cajas se convirtieron en verdaderos elementos escenográficos dentro de la liturgia y espacio sagrado en la época de la Contrarreforma. Las llamativas cajas barrocas organizan sus planos siguiendo una concepción teatral. Su emplazamiento elevado, casi aéreo, ocupa un espacio intermediario entre la bóveda celeste y la tierra, dándole la apariencia teatral e inestable, con un movimiento dinámico ascendente. A ese ambiente fantástico coopera la presencia múltiple de ángeles y la ascensionalidad de sus torres. La impresión viene ampliada por la decoración con su estatuaria y elementos simbólicos que hacen de los conjuntos auténticas arquitecturas expresivas. Los sonidos del órgano pasaron a formar parte de los elementos de poder dentro del templo, a la vez que también se escuchaban, cual metáfora de las jerarquías angélicas. En plena cultura del Barroco, tan íntimamente aliada con los sentidos, las voces y sones del órgano constituían uno de los medios más sensuales para la fascinación de quienes asistían a las ceremonias.

LOS ARTISTAS

Los maestros que se hicieron cargo de las cajas fueron –como en otras regiones– los mismos que realizaban el resto de piezas de amueblamiento litúrgico, como retablos o tornavoces de púlpitos. De ordinario, los comitentes se asesoraban sobre la persona o taller más idóneo para la ejecución del mueble. En general, podemos afirmar que los grandes retablistas de los diferentes focos o talleres navarros se encargaron de las cajas de los órganos, no faltando algunos ejemplos de maestros foráneos, como el calagurritano Diego de Camporredondo,

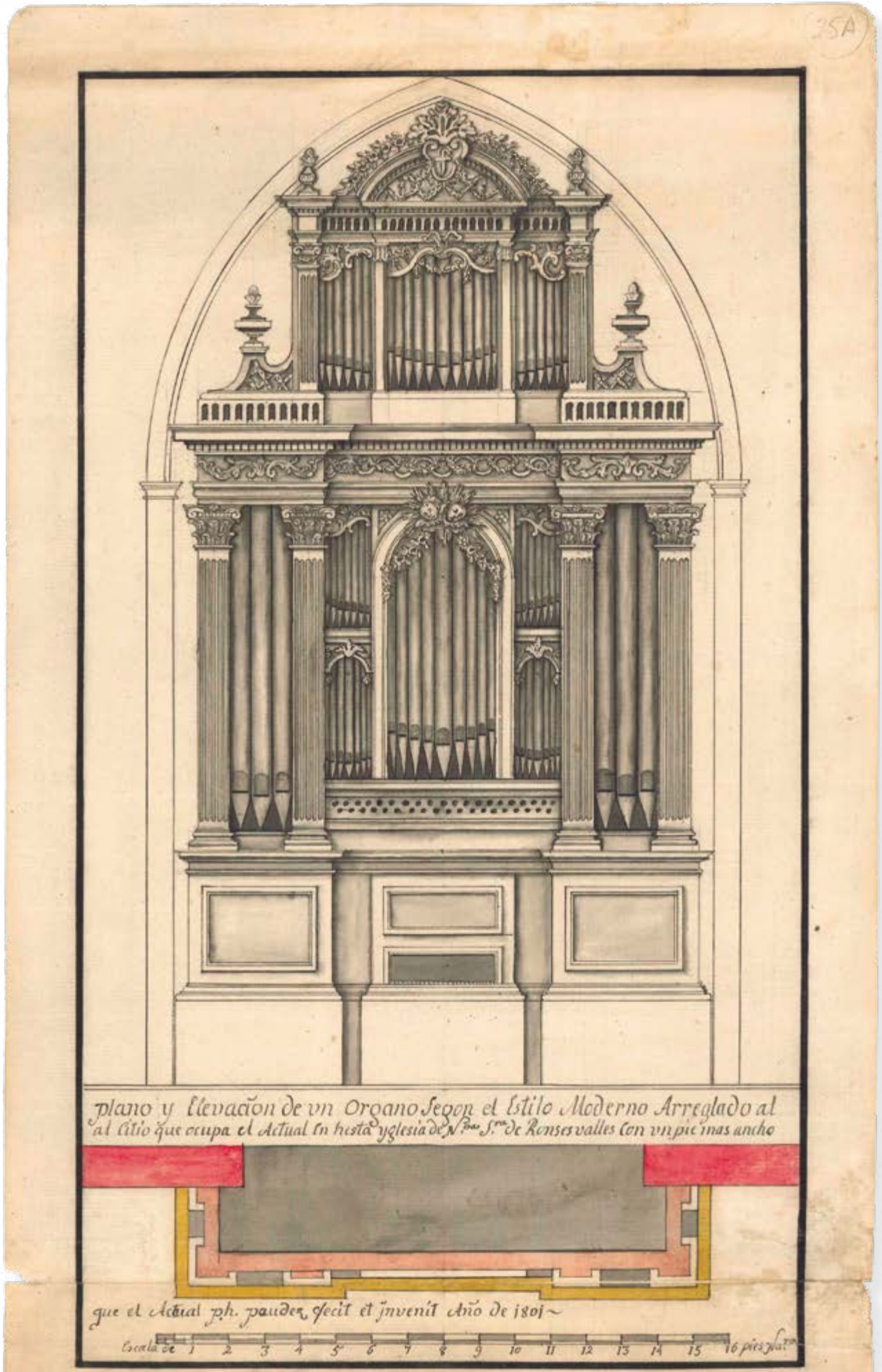
Archivo de la Real Colegiata de Roncesvalles. Obras, fajo 05, 09 (planos 16 A y B).

Fernández Gracia, R., «Contribución de los talleres escultóricos navarros al órgano barroco. Las espectaculares cajas de los siglos XVII y XVIII», *Memoria 2011*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2011, pp. 138-140.

Ibarra, J., *Historia de Roncesvalles*, Pamplona, Acción Social Tipográfica, 1935.

Morales Solchaga, E., «Sobre la liberalidad de la organería», *Ars Bilduma*, núm. 4 (2014), pp. 37-47.

Sagaseta, A. y Taberna, L., *Órganos de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1985, pp. 337-345.


25A
plano y llevacion de vn Organo Segon el Estilo Moderno Arreglado al
al Sitio que ocupa el Actual En hesta yglesia de N.ra S.ra de Ronsesvalles Con vn pie mas ancho
que el Actual ph. pauder fecit et jnvenit Año de 1805
Escala de 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 pies

CAJA DE ÓRGANO PARA LA COLEGIATA DE RONCESVALLES.
José Poudez, 1801. Archivo de la Real Colegiata de Roncesvalles.

recomendado por su paisano el obispo de Pamplona Gaspar de Miranda y Argaiz. En 1759 el citado prelado se dirigía a Los Arcos en estos términos: «*Alabo mucho la idea de promover el mayor honor y lucimiento de su iglesia con el órgano y cajones de la sacristía que se hayan de hacer por la buena mano de Camporredondo, que no ay otro de mas habilidad, seguridad y satisfacción*».

Un número destacable de autores de las cajas, dejando aparte los maestros pamploneses, residió en Lerín, gran foco de organeros. Al respecto, cabría preguntarse si en el contexto del éxito de los organeros de Lerín, hubo cierta especialización en aquel tipo de ajuar litúrgico, que eran las cajas de los órganos. En cualquier caso y como ha probado Eduardo Morales Solchaga en un documentadísimo y agudo estudio sobre la construcción de las cajas por maestros examinados, hay que hacer notar que no siempre se procedía de igual modo entre el instrumentista y el autor del mueble. El gran organero de Lerín José Mañeru y Ximénez declaraba en 1718: «*En treinta años ha ejercido el oficio de organero, así en esta villa como en la Villa y Corte de Madrid, y diferentes lugares del Reino de Castilla, como también en la ciudad de Zaragoza y otros lugares del Reino de Aragón, se ha valido de los oficiales carpinteros que le ha parecido, aunque no estuvieran examinados, y con ellos, y por sí mismo, ha trabajado todo lo que pertenece a la dicha facultad de organero*».

DEL ROCOCÓ AL CLASICISMO ACADÉMICO: LOS MODELOS PARA RONCESVALLES

De los ejemplos de arte rococó, más leve e internacional, la caja de Sesma (1771) es la más delicada. Es obra atribuible a Dionisio de Villodas y su yerno Lucas de Mena. Gran interés poseen los muebles de Los Arcos (Diego de Camporredondo, 1759) o la de Cárcar (José Arbizu, 1766). De líneas borrominescas son las de Mendigorría (Miguel de Garnica, 1782), Larraga (Miguel Zufía, 1775), Olite (León Gómez, 1784-85) y Cáseda (1785). Particular interés posee la de la parroquia de Peralta, una de las escasísimas que no es coetánea al instrumento, ya que se hizo para evitar el deterioro de aquél, en 1783 por el afamado maestro francés Santiago Marsili.

La estética clásica y academicista se acrecentó a partir de los últimos años del Siglo de las Luces, en obras como las cajas de Lodosa, obra de Ramón Villodas con proyecto de Francisco Sabando (1796), Andosilla, obra de Miguel Zufía (1799) o la desaparecida de Huarte-Pamplona que conocemos por un excelente dibujo (1797), firmado por Martín de Andrés.

Los dos dibujos para Roncesvalles, respecto a estas últimas de fría estética académica, conservan cierto gusto por lo decorativo dentro del clasicismo. Ambos se hicieron por la destrucción del órgano dieciochesco en 1794, por los franceses. El cabildo decidió encargar un nuevo instrumento para colocar en el muro del hastial, que corrió a cargo del organero diego Gómez de Larraga. La caja fue realizada en todo su ensamblaje por el mesonero de la colegiata y carpintero Juan de Iraburo «*no notoria pericia*», quedando lo referente a la talla y capiteles para el autor de los dibujos José Poudez, que vigiló las maderas y materiales a utilizar

El primero de los diseños, pudo ser perfectamente el ejecutado, a tenor del detalle que acabamos de citar de los capiteles, ya que este modelo contiene pilastras con capiteles corintios, a diferencia del segundo que no son tan canónicas esas piezas del orden arquitectónico. Consta de un pedestal, cual si fuera de un retablo, con tres calles, sobre las que monta un cuerpo tetrástilo articulado por pilastras. En la calle central se ubican los conductos para la trompetería de batalla, amén de varios cuerpos de tubos, el centrar rematado por una guirnalda con sendas cabezas de ángeles. El ático se flanquea por jarrones y se remata por frontón curvo.

El segundo modelo, al igual que el primero, se ubica bajo un arco apuntado, correspondiente a la fábrica medieval de la colegiata. La gran diferencia es que tiene tres calles y dos entrecalles retranqueadas y la articulación no se plantea mediante órdenes arquitectónicos. El remate se realiza mediante un frontón triangular realzado por un pequeño cuerpo entre jarrones y se culmina el conjunto con sendos ángeles músicos que sostienen partituras, un violín y una campana. Como el primer diseño, la decoración es sobria, a base de cintas, hojas de acanto y guirnaldas de sabor neoclásico. No faltan los orificios para los tubos de la tubería horizontal, netamente hispana.

EL AUTOR DE LOS PROYECTOS

A estos maestros que encajan con el academicismo que se imponía con rapidez, hay que añadir otros de la vieja generación que seguían teniendo su clientela y recibían encargos, como algunos proyectos que se analizan en este estudio. Uno de ellos fue José Poudez, avecindado en la Plaza del Castillo de Pamplona en 1797, precisamente como «*tracista y escultor*» con 55 años de edad y en estado civil viudo y acompañado de su hijo José, soltero de 25 años y que había formado parte de los voluntarios. Este artista había nacido en Pau y se le documenta en Navarra en tierras del Baztán en distintas obras, como la torre de Elizondo (1780) o los retablos de esta última localidad (1775-1777) y de Arráyoz /1778-1785). Entre 1775 y comienzos del siglo XIX, trabajó lo indecible en diferentes lugares, sobre todo para la colegiata de Roncesvalles en obras de todo tipo y tan señeras como el hospital nuevo y la casa prioral, la parroquia de Zugarramurdi, el monasterio de Urdax o la casa Estebecorena o Istecorena de Elizondo (1776).

[Ricardo Fernández Gracia]


plano ij llevacion de vn Organo segon el Istilo Moderno Arreglado
al Citio que el Actual ocupa en hesta yglesia de N.ra S.ra de Ronses valles jh.poldez
fecit et jnvenit Año de 1801
Escala de 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 pies jh.nos

HORNACINA PARA LA VIRGEN DEL SAGRARIO EN UN COLATERAL DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA. 1803

PROYECTO PARA COLOCAR UNA IMAGEN DE LA VIRGEN DEL SAGRARIO EN EL COLATERAL DE SAN GREGORIO DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA.
1803. Archivo Catedral de Pamplona.

Conserva el archivo de la catedral de Pamplona, en uno de los expedientes de su sindicatura, antigua secretaría, un dibujo de la Virgen del Sagrario dentro de una caja ubicada en el banco del retablo colateral de san Gregorio. Todo apuntaba a un proyecto para trasladar a la titular de la catedral, conocida bajo la advocación de Virgen del Sagrario desde el siglo XVII. Sin embargo, una lectura detenida de las actas capitulares y otros documentos nos indica que no, que se trataba de un simulacro de la misma que era objeto de especial culto por parte de los miembros de la congregación de los Esclavos de su tradicional rosario, que todavía se celebra en la catedral al anochecer.

Como es sabido, el día primero de octubre de 1797, con el permiso episcopal, se juntaron varios devotos para tratar de aumentar e impulsar el rosario vespertino de la catedral, acordando fundar una congregación *ad hoc*, para lo que se procedió a redactar unas constituciones que constaban de veintitrés capítulos, bajo el título de Esclavos de Nuestra Señora del Sagrario, en atención no a la imagen titular de la catedral sino de otra con la misma advocación que se veneraba en la casa del canónigo hospitalero. A los pocos días, el 27 de noviembre del mismo año, el cabildo encargó al canónigo Úriz y al síndico todo lo relativo a aquella piadosa intención. El 17 de abril del año siguiente de 1798 el cabildo otorgó permiso para decir una misa el día 22 del mismo mes y año en la capilla de San Juan, nombró protector de la misma al citado prebendado Miguel Antonio Úriz, autorizando el toque de campanas para la dicha función, así como sacar el púlpito portátil, habida cuenta del numeroso público previsto. Un año después, en 1799 se trasladó la fiesta al domingo inmediato a la octava de la Asunción.

Con esos precedentes y en unos momentos de eclosión devocional de aquel proyecto, el día 25 de febrero de 1803, los esclavos dirigieron al cabildo un memorial con el dibujo de la Virgen del Sagrario colocada en el colateral de San Gregorio. El proyecto tiene más de gráfico que de calidad, aunque la imagen mariana no deja de tener su valor iconográfico. En el texto leemos que la congregación «*con el mayor respeto y animada por la generosidad y piedad de Vuestra Señoría le protege, expone reverente y con arreglo a la capítula novena de su Constituciones y al consentimiento que Vuestra Señoría prestó por su decreto de 1797, se haya colocada la Santa Imagen de Nuestra adorada Madre en el altar de San Gregorio, en donde se celebra una misa después del santo rosario que se reza por las mañanas en los domingos y otros festivos, según lo estipulado en dicha capítula*». El texto afirma más adelante que la disposición en que se hallaba la imagen no estaba en proporción con el aparato y devoción necesarios y, con la que la congregación deseaba, por lo que pedían permiso para levantar el bulto del titular del retablo de San Gregorio y de ese modo poder colocar en el banco de su retablo la imagen. Sólo restaba que el cabildo otorgase su consentimiento para ejecutarla. La congregación agregaba que jamás había pensado ni pensaba en tener por eso la más mínima intervención sobre el altar, siendo como era, propio y privativo del cabildo. En vista de ello, suplicaba el permiso con el argumento de la continua asistencia de los fieles al rosario.

El día 3 de marzo de 1803, en sesión capitular, se dio cuenta de la petición para colocar en aquel lugar «*una imagen de Nuestra Señora del Sagrario*», quedando pendiente la resolución del asunto. El tema se volvió a plantear el 10 de marzo, acordando que no había lugar a tal pretensión.

De la documentación analizada se infiere que se trataba de un simulacro o copia de la imagen titular del templo catedralicio, con la apariencia que presentaba el prototipo en los grabados dieciochescos de J. Jerónimo Frezza y Carlo Grandi, fechados en Roma en 1729 y 1731 respectivamente, e incluso nos retrotrae al modelo de la estampa de Dionisio de Ollo de 1686. La imagen sedente muestra su estructura en la parte fontal en donde destaca el Niño Jesús. Luce rostrillo y mantilla envolvente a modo de toca. La figura de san Gregorio, titular del retablo, es muy tosca y muestra al santo con los atributos propios del papado: tiara y cruz de triple travesaño, junto a su atributo más personal, la paloma del Paráclito.

[Ricardo Fernández Gracia]

Archivo Catedral de Pamplona. Sindicatura, 1803, núm. 12.

Fernández Gracia, R., *Imagen y mentalidad. Los siglos del Barroco y la estampa devocional en Navarra*, Madrid, Fundación Ramón Areces, 2017, pp. 108-113.

Goñi Gaztambide, J., *Historia de los obispos de Pamplona*, t. VIII, Pamplona, Eunsa, 1989, pp. 392-394.



SAGRARIO EXPOSITOR PARA FITERO. JOSÉ VICENTE CÁRCAR, 1860

PROYECTO PARA EL SAGRARIO EXPOSITOR DE LA PARROQUIA DE FITERO.
José Vicente Cárcar, 1860.
Archivo Parroquial de Fitero.

El expositor que presentamos está firmado por un pintor poco conocido, pero que, a juzgar por un par de encargos que recibió, hemos de suponer que está por redescubrir su biografía y producción. Se trata de José Vicente Cárcar, que en 1862 se comprometió a pintar la fachada de la Casa Consistorial de Tarazona por 3.000 reales y, en 1864 se hizo cargo del monumento de Semana Santa, de los denominados de perspectiva, para la localidad de Allo, con el modelo del dieciochesco de la catedral de Pamplona, por el que cobraría la cantidad de 12.600 reales de vellón. En aquel año figura como vecino de Andosilla.

El mencionado sagrario expositor de Fitero, proyectado en 1860, no se llegó a realizar y el proyecto tuvo que esperar a 1904, para que el Apostolado de la Oración de la villa se hiciese cargo de uno nuevo de más envergadura, obra de Fermín Istúriz. Una memoria explicativa del proyecto, rubricada el 24 de septiembre de 1860, recoge un mínimo condicionado para la ejecución de la obra, cuyo coste total, si se doraba, era de 3.000 reales, advirtiendo que «*todo ello se trabajará con arte y bajo las Reglas de Arquitectura de Vignola*», el mismo tratadista que, a fines del siglo XVI, se citaba en varios contratos para otros tantos sagrarios y retablos. En la policromía se preveía tanto el dorado para las columnas, como zonas plateadas bruñidas, así como imitaciones de mármoles bruñidos y pulimentados.

Cuando se hizo la propuesta que nos ocupa era párroco de la localidad un monje benedictino exclaustrado, fray Joaquín Aliaga, integrista y carlista. Entre 1853 y 1898 rigió los destinos de la parroquia, entonces perteneciente a la diócesis de Tarazona. Todos sus empeños estuvieron encaminados a restaurar cofradías extinguidas, imponer nuevas devociones y estimular la dignidad del culto divino, en aras de que todo «*fuese como cuando los frailes*». Respecto a cofradías, en 1853 restableció la Congregación del Sagrado Corazón de Jesús, fundada en 1741 y, años más tarde, en 1862, hizo lo mismo con la Hermandad de la Inmaculada Virgen María. Para impulsar la devoción a su patrono san Joaquín, donó el lienzo del santo para colocarlo en altar propio en 1881. A su celo se debieron sendas iniciativas que hoy se conservan como tradiciones arraigadas: la novena a la Virgen de la Barda en 1854 y la procesión de la mañana del día de las comuniones generales, en 1853.

Respecto a la pieza en sí, obedece a modelos neoclásicos que ya se iniciaron a fines del siglo XVIII, en ejemplos como los de Viana, con diseño de Luis Paret de 1795 y los que planteó Santos Ángel de Ochandátegui para la catedral de Pamplona en 1800. El tipo de templete clásico con unas puertas de cuarto de esfera para cerrar cuando el Santísimo no estaba patente, se repite, con mayor o menor aparato de gradas. En este caso, encontramos un alto pedestal de pilastras centrando el sagrario, cuya puerta se decora con el tema del Pelícano Eucarístico. Para articular el templete se utilizan columnas de capitel corintio y la cubierta se orla con guirnaldas. Como decoración del denominado limón aparecen las uvas de contenido eucarístico. La pieza resulta armoniosa en sus proporciones y se corona por la paloma del Paráclito.

Los expositores vivieron su edad de oro en los siglos XVII y XVIII, en el periodo de la Contrarreforma. Si alguna pieza fue cobrando importancia y protagonismo en el retablo barroco, ésta fue, sin duda, el sagrario expositor para reservar y exponer el Santísimo Sacramento, a la luz del culto que recibirá durante estos siglos, dentro del contexto de la Contrarreforma. Algunos sacramentos, como la Penitencia o la Eucaristía, fueron defendidos desde la Iglesia por medio de diversas manifestaciones artísticas. Mâle afirma que, solamente a consecuencia de las grandes luchas religiosas, entró la Eucaristía en el número de los temas artísticos.

A mediados del Seiscientos, los templetes clásicos se reemplazaron por los salomónicos, que irían creciendo en tamaño y decoración hasta llegar a ejemplos tan ricos como los de Cárcar. A mediados del XVIII sustituyeron a las máquinas decorativas otros de estilo rococó, como los de Azpilcueta o Lecároz. El de mayor envergadura y no conservado, fue encargado por las Benedictinas de Corella a José de San Juan en 1698, como complemento de un gran retablo que sólo tenía un enorme lienzo de la Anunciación, también desaparecido pero que medía 3 metros de alto por 2,5 metros de ancho. En definitiva, una escenografía en sintonía con el esquema del gran retablo de San Plácido de Madrid, obra de Pedro y José de la Torre (1658-1664), con la pintura del mismo tema de la Anunciación, realizada en 1668 por Claudio Coello.

[Ricardo Fernández Gracia]

Archivo Parroquial de Fitero. Papeles sueltos.

Archivo Diocesano de Tarazona. Templos, Fitero, 1904.

Carretero Calvo, R., «La fotografía como testimonio del patrimonio decimonónico desaparecido en la ciudad de Tarazona (Zaragoza)», en J. A. Hernández Latas (coord.), *I Jornadas sobre investigación en Historia de la Fotografía: 1839-1939*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2017, p. 390.

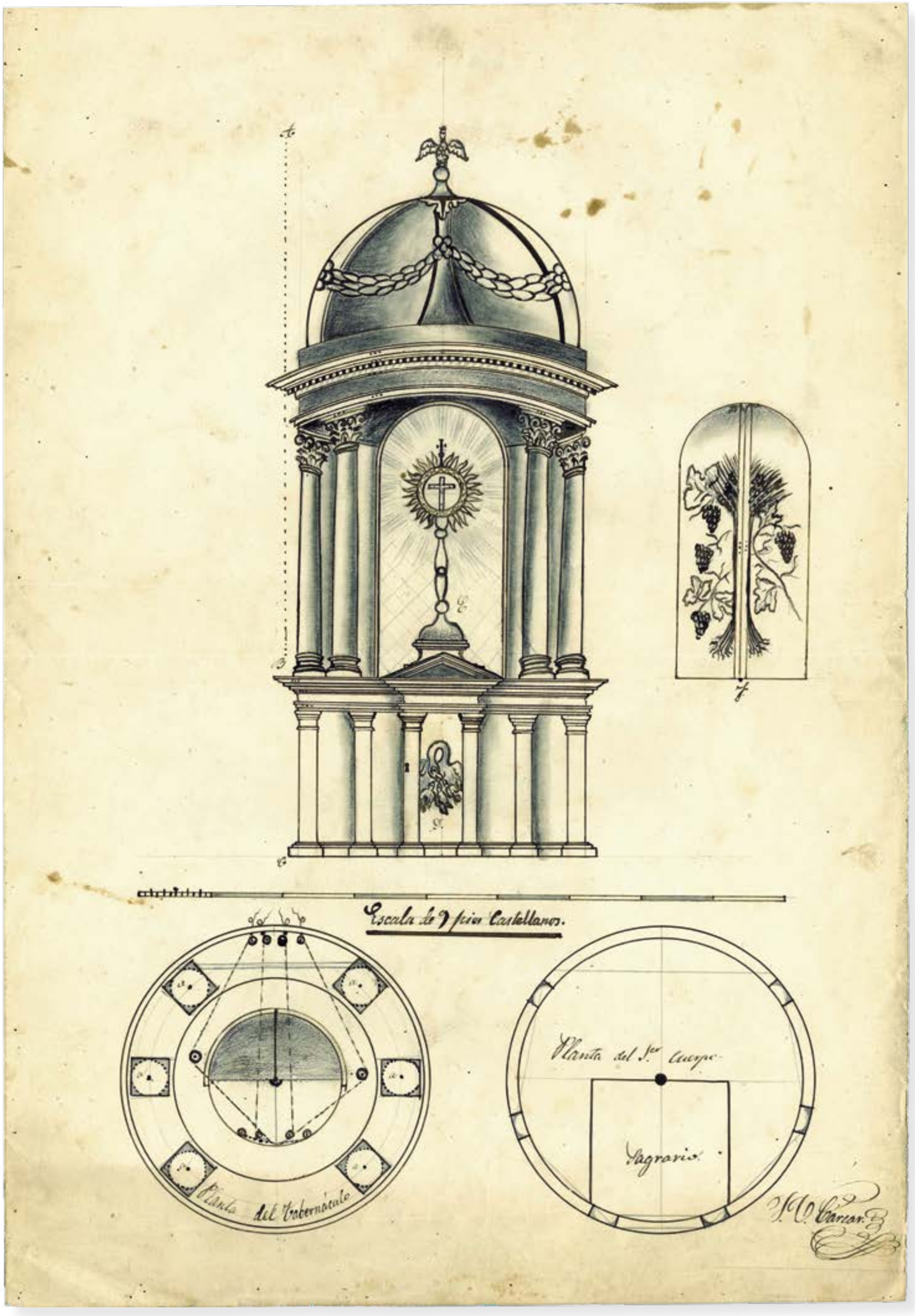
Fernández Gracia, R., *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2003, pp. 109-112.

Fernández Gracia, R., *Ocho siglos de historia, arte y devoción en Fitero. La Virgen de la Barda: de titular del monasterio a patrona de Fitero*, Pamplona, Parroquia de Santa María la Real, 2018, pp. 157 y ss.

García Sesma, M., *La iglesia cisterciense de Fitero*, Tudela, Gráficas Larrad, 1981.

Mâle, E., *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1985, pp. 90 y ss.

Ros Galbete, R., «Apuntes etnográficos y folklóricos de Allo II», *Cuadernos de Etnología y Etnografía de* Navarra, núm. 24 (1976) p. 472.


Escala de 9 pies Castellanos.
Planta del Tabernáculo
Planta del 1er cuerpo
Sagrario

ESCULTURA MONUMENTAL EN LA FACHADA DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA. 1783 Y 1866

El diseño de la fachada de la catedral de Pamplona realizado por Ventura Rodríguez, elegido para su ejecución, contemplaba la presencia de cuatro enormes esculturas pétreas, sobre el pórtico, correspondientes a los copatronos san Fermín y san Francisco Javier, junto a san Honesto y san Saturnino, este último patrono de la ciudad, además de un san Pedro y san Pablo en los nichos ubicados a ambos lados de la puerta principal.

En las notas que envió don Ventura, junto al proyecto en 1783, advertía que todas aquellas esculturas, el relieve de la Asunción y los dos ángeles deberían ser ejecutadas por un escultor hábil y no habiéndolo, lo mejor era dejarla para realizar más tarde, de modo que se podría ahorrar de ese modo el gasto. En diciembre de 1786 escribía Ochandátegui al cabildo sobre varios aspectos, entre ellos la realización de los capiteles e ir discurriendo sobre los posibles maestros a quienes se debería encomendar tan crítica y delicada obra, algo que se podría lograr con escultores y adornistas de Madrid, lo que encarecería la obra mucho «*y, para lograr la posible economía sin perjuicio del acierto, me cosnta que en la ciudad de Logroño reside Francisco Sabando de la pericia correspondiente para este género de obra, y en Zaragoza don Francisco Albeila, también ejercitado e inteligente en lo mismo, los cuales comprendo que se sujetarían por su salario moderado y llevarían a efecto la obra con la ayuda de cualesquiera medianos tallistas y de los canteros de la misma fábrica*».

En julio de 1791 Santos Ángel de Ochandátegui que, como es sabido, se encargó de la dirección de las obras, advertía al cabildo que ya era momento de ir pensando en la ejecución de las esculturas, urgiendo sobre todo en la realización del gran medallón sobre la puerta principal, si bien se hizo notar que no había en «*estos países ningún profesor bastante experto como para confiarle*» los bultos de san Pedro y san Pablo y el medallón de la Asunción y la piedra se podrían hacer con material de la cantera cercana a Gulina.

En febrero de 1792 Ochandátegui era de la opinión de colocar los mancebos del ático y las esculturas sobre las columnas del pórtico, antes de retirar andamios, pero el cabildo aplazó aquella decisión. Por fin, a comienzos de diciembre de 1793, el agente del cabildo en Madrid hizo sus tanteos. Julián San Martín, profesor de escultura y Académico de mérito de San Fernando hizo oferta para hacer los ángeles por 80.000 reales y vellón y los cuatro santos por 120.000. El escultor José Folch haría los mancebos por 20.000 cada uno y cada estatua por 30.000. Alfonso Bergaz, primer teniente director de la Academia pidió más, 40.000 por cada ángel y 45.000 por cada estatua. De momento, se retrasó la determinación. No sería hasta agosto de 1797 cuando se encargaron ángeles y medallón de la Asunción a Julián San Martín. Días más tarde, llegó una nueva oferta de Manuel Bautista Ontañón, natural de Pamplona y empleado en la Real Academia haciendo una rebaja, que quedó sin efecto, ya que San Martín cobró por los ángeles y el medallón, entre 1798 y 1799.

Un nuevo intento, inédito, para la realización del programa escultórico fue propuesto al cabildo por Francisco Javier Gómez el 16 de noviembre de 1866, acompañando la propuesta con unas consideraciones sobre el frontis y su estilo, así como sobre la importancia de la presencia de la iconografía sagrada entre aquellas severas piedras. En el memorial que presentó figuraban sólo las esculturas de san Pedro y san Pablo, pero lo más interesante de su texto radica en la defensa de la iconografía frente a la sobria y fría arquitectura y así lo argumenta: «*Inútil fuera tratar de demostrar la importancia y conexión de las artes con la religión cristiana desde el momento de su aparición, puesto que V. S. Y. lo conoce perfectamente. El carácter oscuro y enigmático de la arquitectura, envolviendo en si misma un pensamiento abstracto, nunca pudiera conseguir hacerse inteligible para toda clase de personas sin la cooperación de las otras artes y particularmente de la escultura. Así lo han comprendido los artistas de todas las grandes construcciones, en las que siempre aparecen reunidas las tres notables artes, concurriendo todas a un solo y único fin*».

En su propuesta alude al proyecto de Ventura Rodríguez y propone, de entrada, la realización de las esculturas de san Pedro y san Pablo por la cantidad de 10.000 reales, sin los materiales. Quien esto proponía, Francisco Javier Gómez Planzón (Logroño, 1837-Sevilla, 1905) se inclinó durante sus primeros años a la escultura, estudios que profundizó en Madrid, donde recibió algunas distinciones en diferentes ediciones anuales de la Exposición Nacional de Bellas Artes. En 1871 tuvo gran aceptación su proyecto escultórico para un panteón en honor al general Martín Zurbano, pero nunca llegó a erigirse. A partir de entonces, se centró en la escritura y la investigación, publicando diversas obras sobre La Rioja, militando en el partido liberal y editó el periódico *La provincia*.

No faltó un francés, hábil en la técnica litográfica, que se estableció en Pamplona, y realizó una estampa de la fachada de la catedral. Se trata de J. Mouychard, que la hizo en su establecimiento y el de Ezcurra, en la Calle Chapitela, núm. 24.

[Ricardo Fernández Gracia]

Archivo Catedral de Pamplona. Secretaría capitular, 1866, núm. 48.

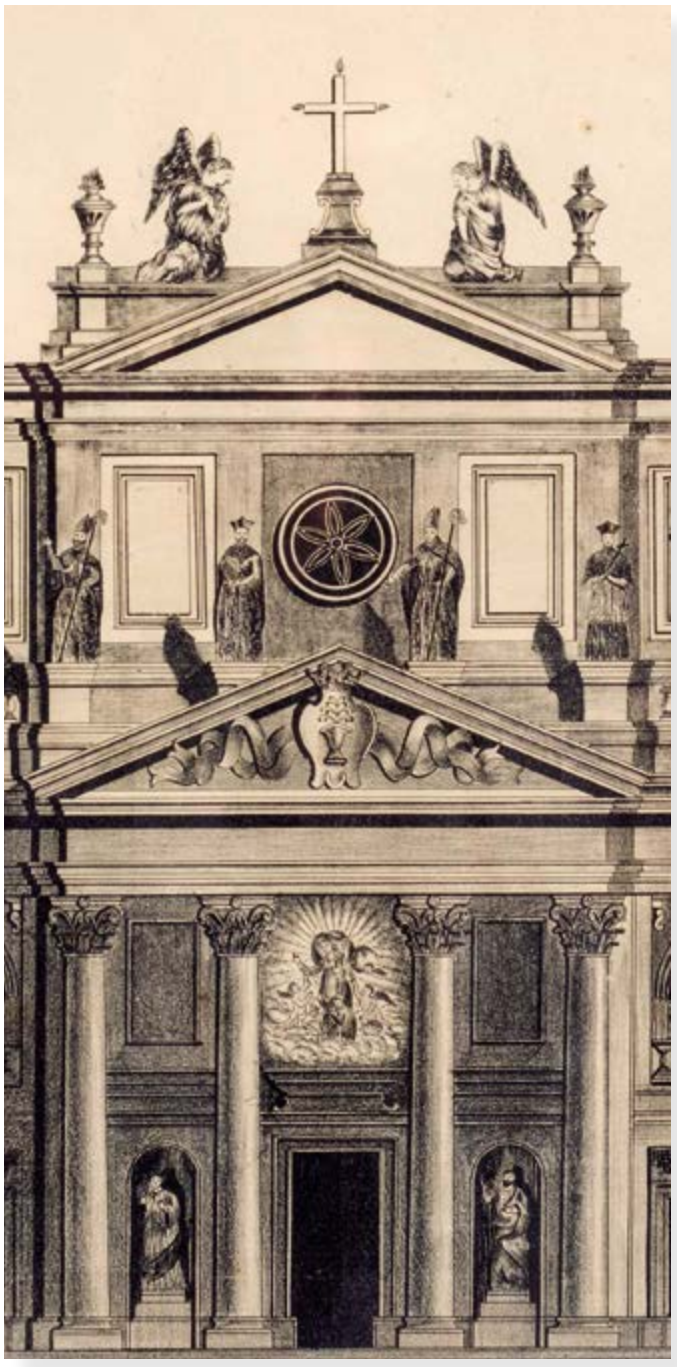
Archivo Municipal de Pamplona. Litografía de la fachada de la catedral de Pamplona, por J. Mouychard.

Goñi Gaztambide, J., «La fachada neoclásica de la catedral de Pamplona», *Príncipe de Viana*, núms. 118-119 (1970), pp. 5-64.

Izquierdo, M., «Gómez, una saga para la historia de Logroño», *La Rioja.* https://especial.larioja.com/2020/historias-rioja/gomez-saga.php [consulta: 18/02/2025].



PROYECTO PARA LA FACHADA DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA.
Ventura Rodríguez, 1783. Archivo Catedral de Pamplona.



LITOGRAFÍA DE LA FACHADA DE LA CATEDRA DE PAMPLONA.
J. Mouychard. Archivo Municipal de Pamplona.

URNAS FUNERARIAS PARA LA CEREMONIA DE TRASLACIÓN DE LOS REYES DE NAVARRA A LA CATEDRAL DE PAMPLONA. 1865

El 17 de junio de 1865, la prensa madrileña se hacía eco de la audiencia particular dispensada el día anterior por los reyes a una comisión de la Diputación Provincial de Navarra, que solicitó permiso «para trasladar a la catedral de Pamplona los restos de los antiguos reyes de Navarra que se conservan en el monasterio de un pequeño pueblo situado en las fragosidades de los Pirineos» e invitó a Isabel II a presidir la ceremonia de traslado. Aceptada verbalmente la invitación, la Diputación organizó una solemne función cívico-religiosa para el traslado desde el monasterio de Leyre que aunase trono, pueblo y religión y que, desde el punto de vista del protocolo, revestía un indudable interés al reunir un doble ceremonial: el de visitas reales, con la entrada, recepción e itinerario urbano de la reina, y el de exequias reales, que encuentra su escenario propicio en las enlutadas naves de la catedral.

El arte desempeñaba un papel de primer orden a la hora de crear el marco y ambiente adecuados: la decoración escenográfica del espacio catedralicio, el levantamiento de un catafalco y la construcción de una urna funeraria para depositar los restos de los monarcas navarros a su recepción en la catedral constituyeron las principales manifestaciones artísticas proyectadas.

Para la ejecución de la urna, la Diputación encargó un croquis acompañado de un condicionado general compuesto por siete puntos que detallaban desde el material –madera noble de ébano o palosanto– hasta las características de coronas, escudos e inscripciones. La documentación silencia el autor del proyecto que fue supervisado «*para su estudio e informe*» por el arquitecto provincial Maximiano Hijón, responsable de todos los asuntos en materia artística que tuvieron que ver con la ceremonia de traslado.

El croquis mostraba una urna de diseño sobrio y elegante, compuesta por un cuerpo trapezoidal y tapa de moldura curva. Descansaba sobre bolas –susceptibles de sustituirse por garras de león– y sobre la tapa se disponía una corona real. Sus frentes principal y laterales quedaban decorados con el escudo de Navarra y unas antorchas con la llama hacia abajo como símbolo de la vida que se extingue, que enmarcaban inscripciones latinas redactadas por el canónigo Manuel Mercader con el asesoramiento del académico catalán José Coll. A ellas se unía una dedicatoria en la tapa que rezaba: «Navarra a sus antiguos Reyes». El boceto aportaba también información sobre sus medidas y emplazamiento, alojada en un gran nicho de medio punto. Un potente basamento actuaba a modo de pedestal y fijaba la fecha: «Año 1865». Coronaba el conjunto el escudo de Navarra flanqueado por guirnaldas de hojas.

Para su ejecución, la Diputación Provincial contactó en julio de 1865 con el ebanista madrileño Juan José Muñoz, quien introdujo diversas modificaciones en el condicionado y estimó el plazo de ejecución en tres meses, período que superaba la fecha de la ceremonia prevista para septiembre. Tal contratiempo obligó a las instituciones navarras a dar un giro en su planificación, sustituyendo la madera por el mármol y contactando con los hermanos Venanci y Agapit Vallmitjana, quienes declinaron el encargo «*porque son simplemente estatuarios, y el proyecto de la obra corresponde a un arquitecto, así como la ejecución a un marmolista*», refiere el 1 de agosto el agente de la Diputación en Barcelona encargado de las gestiones. La negativa de los Vallmitjana paralizó –primero temporal y luego definitivamente– el proyecto de ejecución de la urna marmórea.

Ante la imposibilidad de contar con la urna definitiva en tiempo y forma, la Diputación acordó realizar una urna provisional de madera de pino coral y revestida de terciopelo negro para la celebración, formando un nuevo croquis que seguía muy de cerca el anterior, con pequeñas variantes: desaparecían las inscripciones, adquiría mayor protagonismo la línea de perlas dispuesta entre caja y tapa, el perfil de esta última era mucho más sencillo y se incluía la almohada sobre la que descansaba la corona de remate, atendiendo a una de las observaciones de Muñoz. Los escudos y antorchas serían de cartón pintado, las perlas y el cordoncillo de cartón piedra y la corona de yeso dorado a mate y abrillantado.

Es muy probable que esta «urna efímera» se construyese como coronamiento del catafalco real levantado en el crucero de la catedral en 1866 con supervisión a cargo del ingeniero y director de obras de la Diputación Cándido Ortiz y ejecución material del maestro de obras José Aramburu. Sin embargo, la urna definitiva nunca se ejecutó, pues la suspensión de las visitas regias y la aprobación por la Academia de San Fernando de las obras de restauración de Leyre acabaron frustrando el plan. «*Quedó en proyecto la función de traslación de los restos de los antiguos reyes navarros a la catedral*», reconocía Ortiz en enero de 1869. Con todo, puso de manifiesto el esfuerzo de las autoridades navarras por construir una narrativa visual que aunase pasado y presente, reafirmando la identidad del Reino y contribuyendo a su memoria histórica.

[José Javier Azanza López]

Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 401.

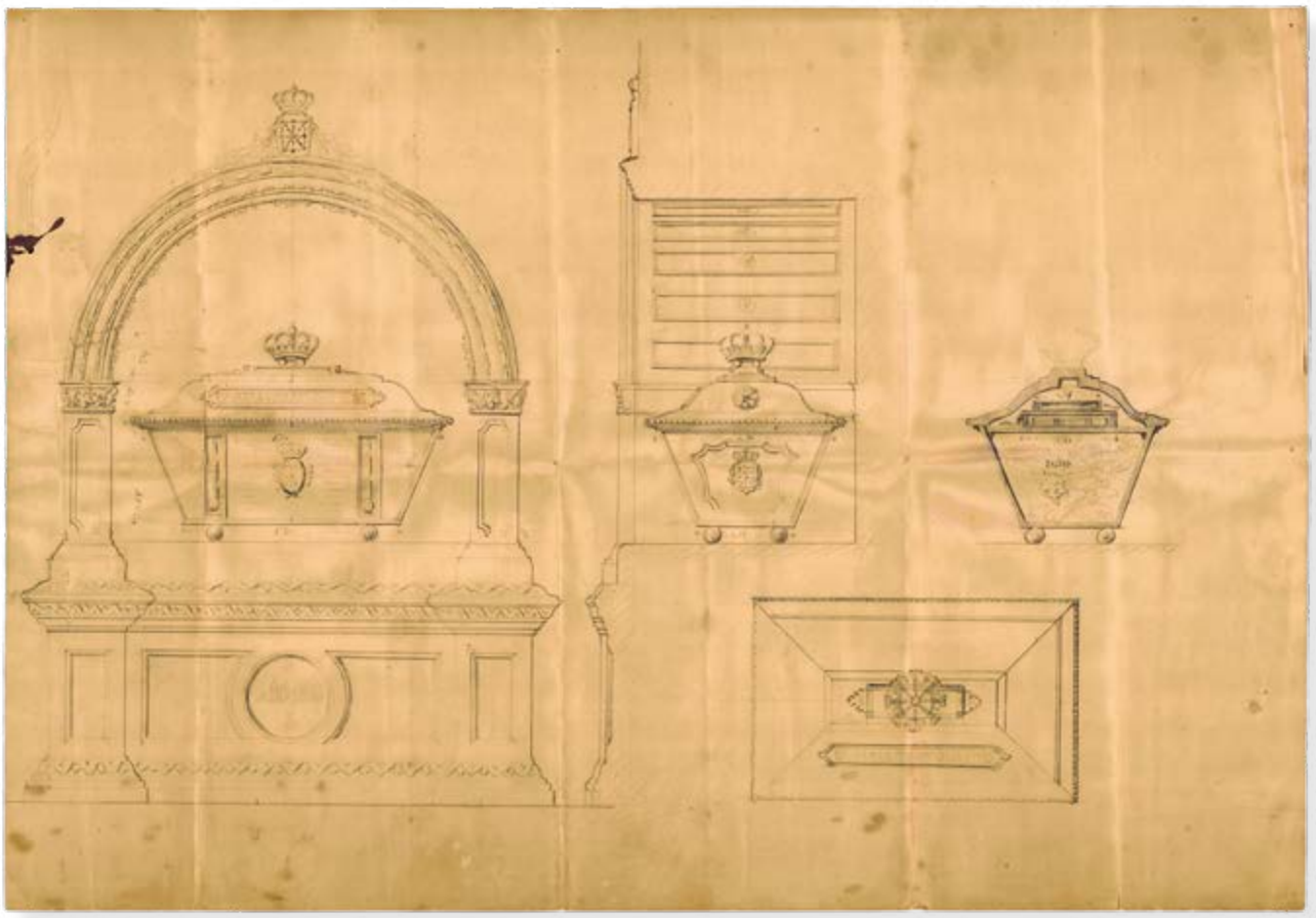
Archivo Real y General de Navarra. Enterramientos reales. Traslados de los restos de los reyes de Leire a la catedral de Pamplona, 1865-1866, caja 25797, leg. 2409/9.

Azanza López, J. J., «El traslado de los reyes navarros a la catedral de Pamplona (1865-1866). Arte y artistas para una ceremonia frustrada», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, núm. 23 (2011), pp. 163-182.

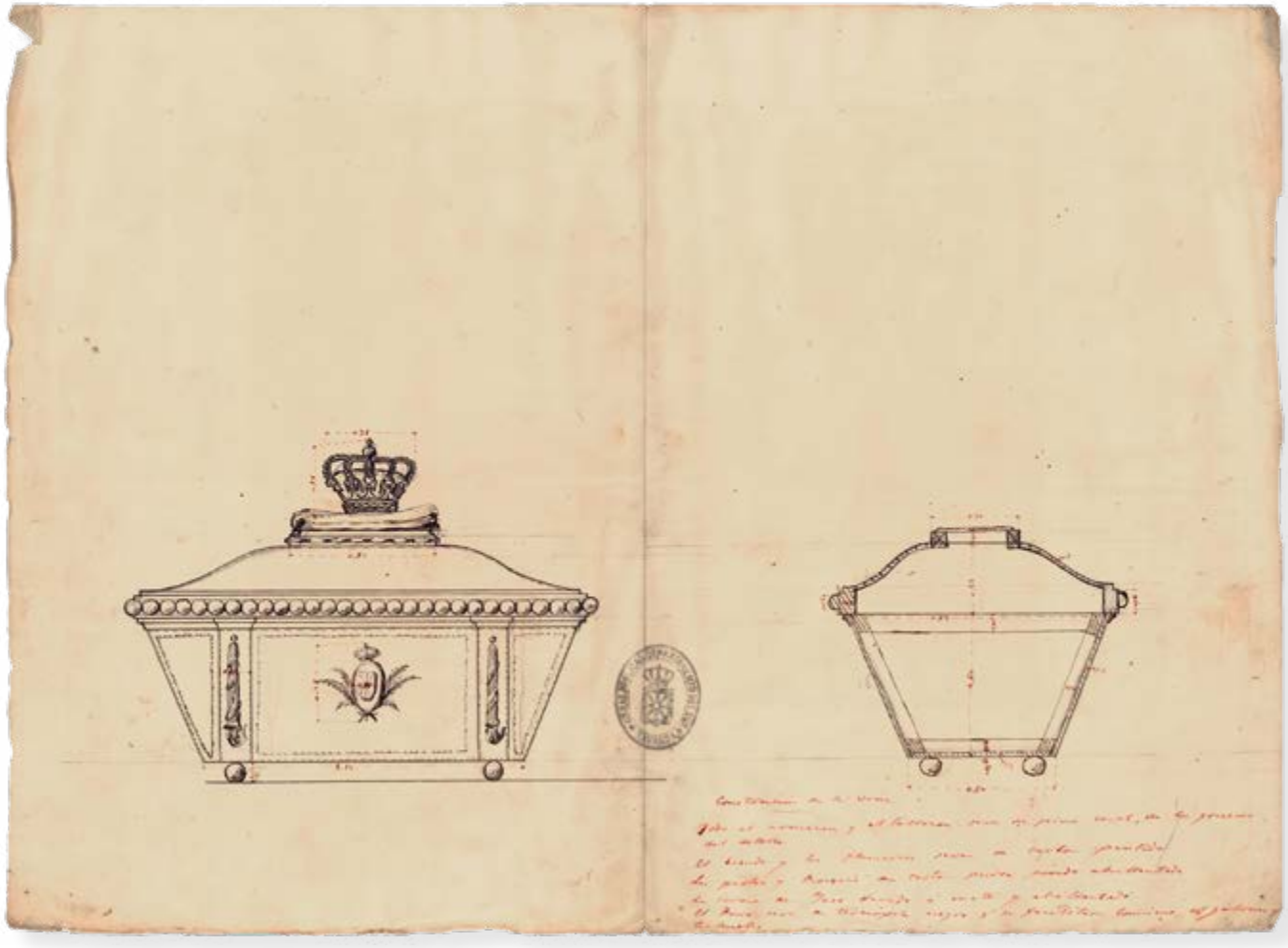
Goñi Gaztambide, J., *Historia de los obispos de Pamplona*, t. X, siglo XIX, Pamplona, EUNSA e Institución Príncipe de Viana, 1991.

Laguardia, M., «El exilio de los restos de los reyes de Navarra y los intentos de traslado a la catedral de Pamplona», *Leyre, cuna y corazón del Reino. Cincuenta años de la restauración del monasterio (1954-2004)*, Yesa, Abadía de San Salvador de Leyre, 2005, pp. 477-496.

Quintanilla Martínez, E., *La Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1995.



PLANOS DE ALZADO, SECCIÓN Y PLANTA DE LA URNA PARA LOS REYES DE NAVARRA EN LA CATEDRAL DE PAMPLONA.
Autor desconocido, 1865. Archivo Real y General de Navarra.



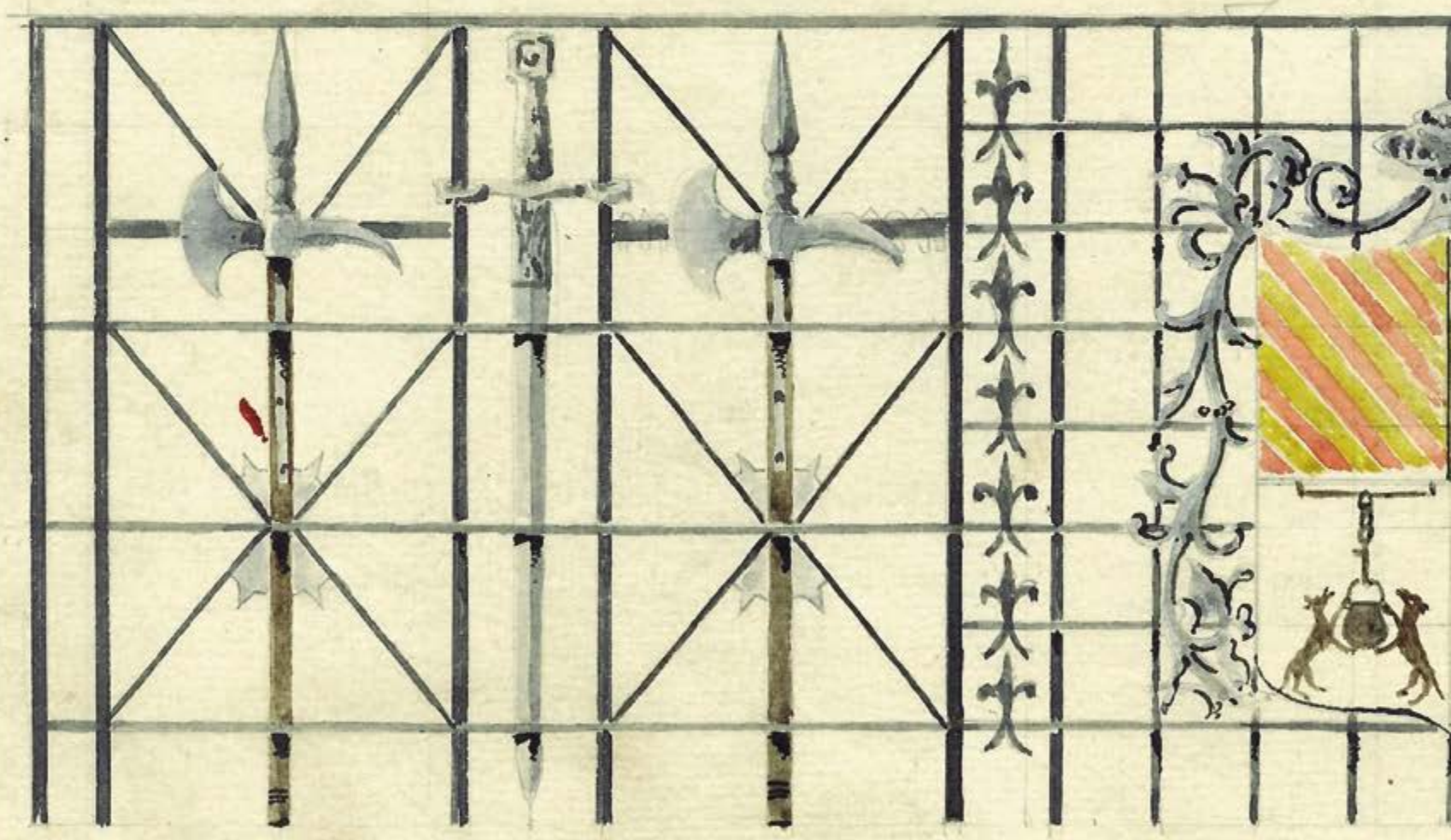
PLANOS DE ALZADO Y SECCIÓN DE LA URNA PROVISIONAL PARA LOS REYES DE NAVARRA EN LA CATEDRAL DE PAMPLONA.
Autor desconocido, 1865. Archivo Real y General de Navarra.

6,75
5,30
1,45

7,67
5,20
2,37
5

6,75
2,37
4,38
2,19
2,65
2,46
115

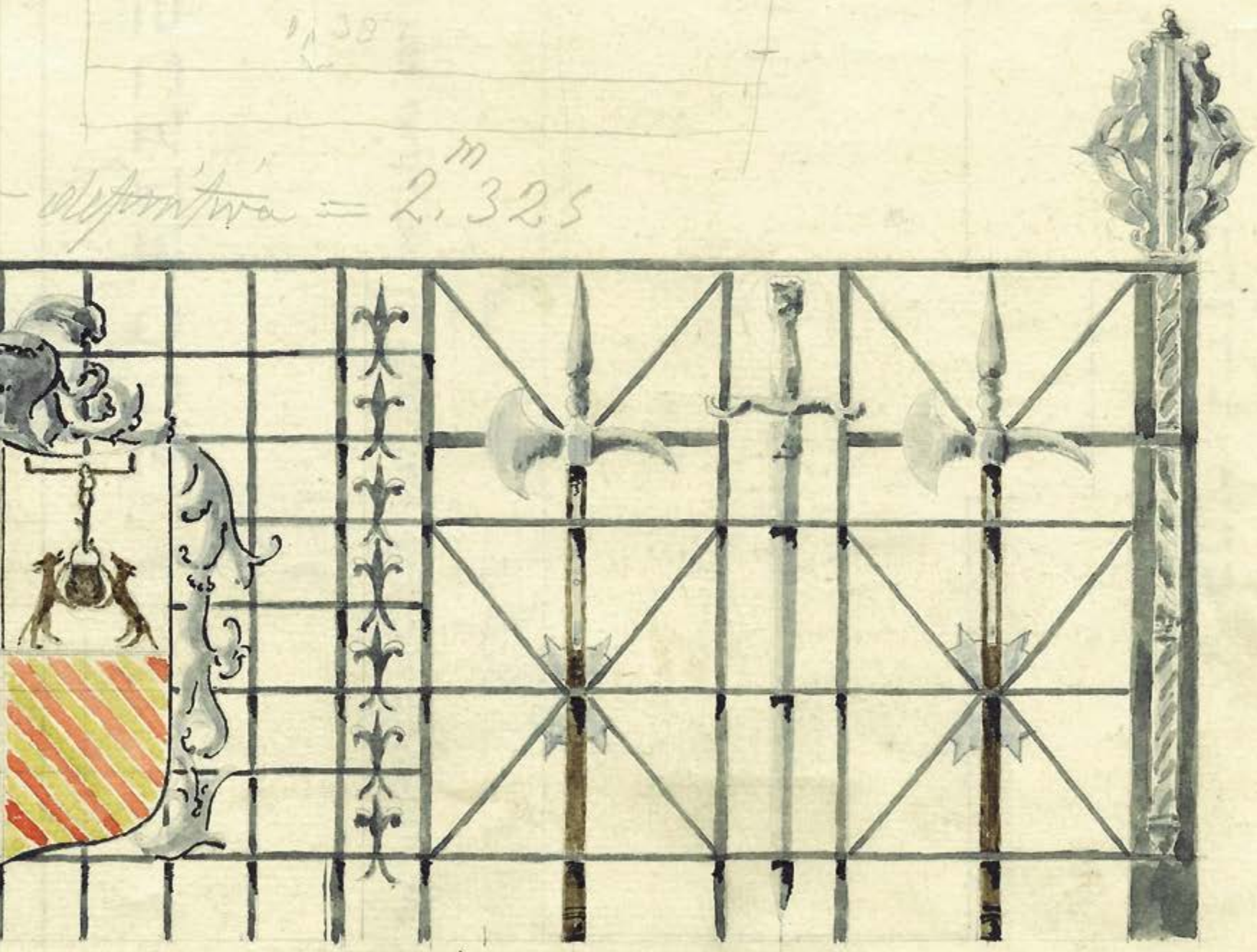
longitud



Croquis de la reja para el

2,65
2,30
0,35

ARTES GRÁFICAS Y SUNTUARIAS



altura = 2.325 m

Corrected 2.325

...nes interior de la Basílica de Sn. Ignacio (Pamplona)

6 Septiembre 1890

A Goicoechea

LAS PLANCHAS CALCOGRÁFICAS DE LA SERIE GRABADA DE LOS REYES PAMPLONESES Y NAVARROS PARA LA EDICIÓN FRUSTRADA DE LOS *ANALES*. JOSÉ LAMARCA, 1750-1757

COMULGATORIO PARA LA BASÍLICA DE SAN IGNACIO DE PAMPLONA.
Ángel Goicoechea, 1890.
Colección particular
[pp. 418-419].

La edición de los *Anales de Navarra* de 1766 con grabados de sus grandes pasajes históricos, estuvo precedida de otra malograda y destruida por la falta de fidelidad al texto original de Moret y Alesón. Sin embargo, desde el punto de vista de las imágenes, fue muy importante por contener una serie grabada de todos los reyes privativos pamploneses y navarros, en una recreación de los mismos, con sus emblemas heráldicos y alusiones a los hechos más importantes de su reinado. Hace unos años pudimos conocer la serie completa y la publicamos en el libro *Reges Navarrae. Imagines et gesta* (2002).

EN SINTONÍA CON OTRAS SERIES DINÁSTICAS EUROPEAS

La citada edición destruida en 1757 tuvo su origen en 1750, cuando el impresor y editor Miguel Antonio Domech propuso a la Diputación del Reino la reedición de los *Anales*. Al año siguiente se firmó un primer acuerdo y en 1752 el convenio definitivo. Sin embargo, en abril de 1755 el mismo Domech presentó un memorial junto a un grabado de Sancho el Fuerte para que el proyecto editorial se enriqueciese con cuarenta y cuatro estampas correspondientes a los monarcas navarros, lo que supondría un coste de 1.500 pesos. Sin duda, Domech se había visto influenciado por ricas ediciones que pudo contemplar en sus viajes o en su propio establecimiento. Como ha estudiado Javier Itúrbide, Domech fue mercader de libros, hombre culto, políglota y erudito, y, sin duda, consideró la idea de ilustrar la edición de los *Anales* con retratos de los reyes, al modo de lo que venían haciendo distintas monarquías europeas desde el siglo XVI. Entre los libros de monarcas y notables con retratos podemos mencionar: *Austriacae Gentis Imagines* de Gaspar de Oselle (Insbruck, 1569); la obra de Paolo Giovio *Elogia Virorum bellica virtute ilustrium* (Basilea, 1575); los *Pourtraits et vies des hommes illustres* de André Thevet (París 1584); *Ducum Brabantiae* Chronica de A. Barlandi (Amberes, 1600), o las *Effigies imperatorum Austricae stirpis* (Harlem, 1644). Al respecto, recuerda F. Haskell cómo, a lo largo del siglo XVII, salieron de las imprentas de la mayor parte de los países europeos colecciones de grabados de papas, cardenales, soldados, hombres de Estado, poetas y científicos, tanto de épocas pasadas como de aquella centuria, dirigidas a un público que obtenía de aquellas ediciones gran parte de sus impresiones del pasado.

En el memorial aludido de Domech a la Diputación afirma que la propuesta la hacía tras haber consultado «*con personas eruditas*» y en aras al «*mayor lucimiento*», declarando que el precio no era caro. Los diputados entendieron que con aquellas imágenes incorporadas cerca de los textos que glosaban, se complementaba el conocimiento de los monarcas, a la vez que sus pretendidos retratos se acompañaban de una serie de atributos, símbolos y emblemas que hacían de su contemplación algo que excitaba la atención del lector. La propuesta fue aceptada y se firmó una escritura con la condición de hacer los grabados de medio cuerpo, incorporar el escudo heráldico de cada uno y que las «*orlas, tropheos y ornato se varíen todas, así como ha de variarse los retratos de los reyes*».

Para evitar cualquier tipo de eventualidad se determinó que los dibujos preparatorios se presentarían a la Diputación, «*antes de abrirse la lámina*», por si se estimaba oportuna alguna modificación. Una vez aprobado el dibujo y abierta la plancha, se había de presentar ésta última con un ejemplar estampado del grabado, para que todo estuviese a satisfacción de la institución y comprobar si era preciso reformar algún detalle, o abrir de nuevo la matriz.

EL ENCARGO A JOSÉ LAMARCA Y OTROS GRABADORES

En mayo de 1755 se examinó la estampa de Sancho el Fuerte y otros dibujos, advirtiendo los diputados al editor que debía variar «*ornatos y rostros, poniendo unos a medio perfil y otros a perfil entero y que, disponiendo todos o la mayor parte que pueda, los presente juntos para la más pronta y mejor resolución y ejecución de la obra*». Se trataba de dar variedad y evitar repeticiones. A lo largo de aquel año se fueron aprobando diversos dibujos preparatorios y, a fines de febrero de 1756, había ya acuerdo firme en veintisiete casos. El grabador pamplonés de origen aragonés, Juan de la Cruz, fue llamado a emitir juicio sobre todo lo presentado, ya que en la Diputación entendían que no podían dictaminar sobre materias formales y técnicas.

En lo que respecta a la elección de maestros para llevar a cabo todo el proyecto, hay que recordar la disputa por la realización de los grabados que el impresor Domech encargó a José Lamarca. El experimentado platero y grabador pamplonés Manuel de Beramendi se sintió agraviado, entabló conver-

Archivo Real y General de Navarra. Planchas para estampar los *Anales*.

FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Reges Navarrae. Imagines et Gesta. Dibujos y grabados para las ediciones ilustradas de los Anales de Navarra en el Siglo de las Luces*, Pamplona, Príncipe de Viana, 2002.

FERNÁNDEZ GRACIA, R., «Grabados y litografías aragoneses en Navarra: el libro ilustrado, la estampa devocional y otros impresos. Una mirada desde los promotores», *Artigrama*, núm. 32 (2017), pp. 117-151.

FERNÁNDEZ GRACIA, R., «Los retratos grabados y pintados», en R. FERNÁNDEZ (ed. y dir.), C. JUSUÉ, P. ANDUEZA (coords.), *La imagen visual de Navarra y sus gentes. Desde la Edad Media a los albores del siglo XX*, Pamplona, Universidad de Navarra – Fundación Fuentes Dutor, 2022, pp. 95-103.



PLANCHA PARA ESTAMPAR LA IMAGEN DE ÍÑIGO XIMÉNEZ II.
Destino a la edición destruida en 1757 de los *Anales de Navarra*, por José Lamarca. Archivo Real y General de Navarra.

saciones con el editor y al no llegar a acuerdo alguno, presentó un memorial a la Diputación en el que, entre otros extremos, defendía la técnica del buril frente a la del aguafuerte utilizado por Lamarca, afirmando que él las abriría todas «*a buril, que aunque es más laborioso, es mucho más permanente y durable que abriéndolas con aguafuerte*».

De nada sirvió la reclamación y Domech, de acuerdo con lo estipulado con la Diputación, realizó el encargo a quien estimó oportuno, mayoritariamente al aragonés José Lamarca, que rubrica en treinta y cinco ocasiones, quedando tres sin firma de grabador. Antonio Navaz, platero estellés avecindado en Pamplona, rubrica dos grabados y coloca el *excudit*, mientras que José Lamarca utiliza el *fecit* o *faciebat*, lo que indica no sólo la autoría del grabado sino de la composición.

El trabajo de Lamarca para los *Anales* lo hizo íntegramente en la capital navarra, a donde se trasladó con su familia para llevar a cabo su tarea, como haría años más tarde para realizar las cabeceras de la misma obra, en su edición de 1766, pese a que Lamarca acabó muy mal con Domech, a cuenta de los retratos de los monarcas y otras obras que había trabajado para el citado impresor.

LOS GRABADOS

Lamentablemente, la edición que contenía los retratos reales se mandó destruir completamente en 1757 por interponer notas y adiciones inoportunas, contrarias a las reglas de las reimpresiones. La misma suerte corrieron las estampas, las cuales dejaban mucho que desear desde el punto de vista de quienes las analizaron con todo rigor, que fueron el doctor José Ramón Miranda y el segundo un jesuita, el Padre Mateo Javier Calderón. Incluso se llegó a contar con el informe de un tercero, el del licenciado Sagardoy.

Por fortuna, localizamos una colección encuadernada de cuarenta grabados que nos sirvió para el estudio antes citado. Últimamente, también hemos tenido acceso a 13 planchas que sirvieron para la estampación de aquellos grabados. Se conservan en el Archivo Real y General de Navarra y corresponden a los siguientes monarcas: Íñigo Ximénez II, Ximeno, Iñiguez, Fortuño García II, García el Tembloso V, Sancho el Mayor IV, Teobaldo I, Teobaldo II, Enrique, Juana I, Felipe III, Fernando el Católico y doña Juana y don Carlos. El resto se debieron de reciclar en las nuevas matrices de la edición de 1766, pues al secuestrarse la edición completa, todas las planchas se entregaron a la Diputación y se reaprovecharon en la confección de las láminas abiertas para la edición de 1766.

Una característica común a todos los retratos reales es la presencia de prisioneros, esclavos y salvajes, junto a armas y trofeos militares que evocan los triunfos de los reyes y de la monarquía pamplonesa y navarra de época medieval. Por lo demás, la organización es muy repetitiva, con el óvalo más o menos ornamentado y de disposición mixtilínea en casi todos los ejemplos, para albergar la figura o figuras de los reyes. En el caso de matrimonios o madre e hijo, generalmente se ubican en la misma cartela, a excepción de los de don Felipe y doña Juana y de don Juan y doña Blanca, en que encontramos dos óvalos independientes para cada una de las figuras. En algunos casos, en la parte inferior, a ambos lados de la arquitectura o del escudo, aparecen pasajes de hazañas de los monarcas. A veces, además del escudo heráldico, hay también divisas o empresas particulares de cada soberano.

Otra característica reiterada en todos ellos es la presencia del sol en sus retratos, a excepción de aquellos que no fallecieron de muerte natural, en cuyo caso aparecen el cuchillo, la espada o algún objeto que identifique la violencia del óbito. Se trata de auténticos reyes solares. Víctor Mínguez analizó pormenorizadamente en un magnífico trabajo la presencia del astro solar y su significación emblemática junto a los monarcas. La serie de los reyes navarros constituye un testimonio de soberanos que reinan bajo el sol, símbolo en diferentes culturas de cualidades y virtudes positivas y beneficiosas, por lo que los gobernantes, lo utilizaron para su representación.

A esas claves de índole más general, hemos de añadir otra relacionada con la idea del mentor de las láminas, el impresor Domech, que afirma inspirarse en Diego Saavedra Fajardo, autor de la *Idea de un Príncipe político cristiano representada en cien empresas* (Munich, 1640), publicación de obligada consulta entre quienes ideaban imágenes en la España de los siglos del Barroco.

ALGUNOS EJEMPLOS

La representación de Fortuño García II lo presenta José Lamarca coronado y con casco. Aparece frontalmente y se acompaña de la cruz y unos cilicios que aludirán a su condición de monje, lo mismo que los dos pasajes inferiores, con un monasterio y el propio monarca con hábitos. El Padre Calderón, censor designado por la Diputación, hace gala de su sentido crítico, en este caso sobre las proporciones de personas y construcciones y la ubicación de la corona, cuando dice: «*A este rey, cuando nos le representa ya monje, se había de haber puesto la corona a los pies, o como que la daba la mano. La iglesia y la ermita son mucho menores que las personas que van a entrar en ellas*». Consta efectivamente, que Fortún Garcés, caudillo que dirigió el núcleo pamplonés a fines del siglo IX, se retiró siendo muy anciano al monasterio de Leire, en el año 905, abandonando el mundo, motivo por el cual las fuentes cristianas le conocen con el sobrenombre de *el monje*, mientras que las musulmanas le agregan el de *el tuerto*.

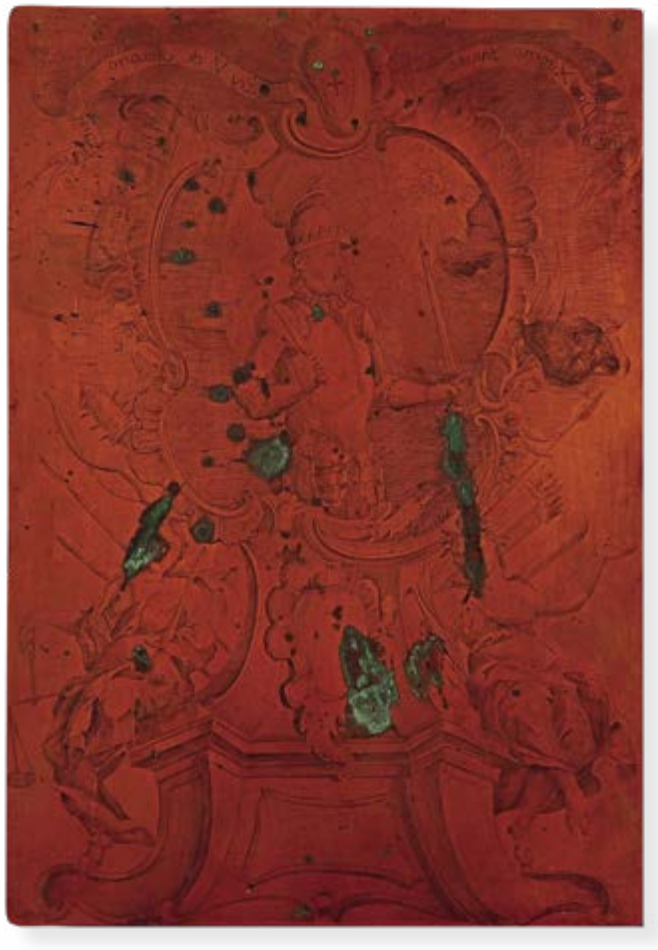
García Sánchez III el de Nájera, que fue rey de Pamplona desde la muerte de su padre hasta 1054, figura como el decimoquinto de la serie con el nombre de García el de Nájera VI. Con sus manos empuña un bastón de mando y la espada. En la parte inferior encontramos a un caballero arrodillado ante un altar con la Virgen y una ciudad amurallada, además de un jarrón de azucenas con la inscripción: «*Orden de la Terraza Año 1044*». La imagen mariana alude a Santa María de Nájera, lo mismo que la población. Los desacuerdos del padre Calderón se ciñen, en esta ocasión, a la presencia del sol y a algunos otros detalles, cuando afirma: «*Si en las láminas de otros*

PLANCHA PARA ESTAMPAR LA IMAGEN DE XIMENO ÍÑIGUEZ.
Destino a la edición destruida en 1757 de los *Anales de Navarra*, por José Lamarca. Archivo Real y General de Navarra. (a)

PLANCHA PARA ESTAMPAR LA IMAGEN DE FORTÚN GARCÍA.
Destino a la edición destruida en 1757 de los *Anales de Navarra*, por José Lamarca. Archivo Real y General de Navarra. (b)

PLANCHA PARA ESTAMPAR LA IMAGEN DE GARCÍA EL TEMBLOSO.
Destino a la edición destruida en 1757 de los *Anales de Navarra*, por José Lamarca. Archivo Real y General de Navarra. (c)

PLANCHA PARA ESTAMPAR LA IMAGEN DE SANCHO EL MAYOR.
Destino a la edición destruida en 1757 de los *Anales de Navarra,* por José Lamarca. Archivo Real y General de Navarra. (d)



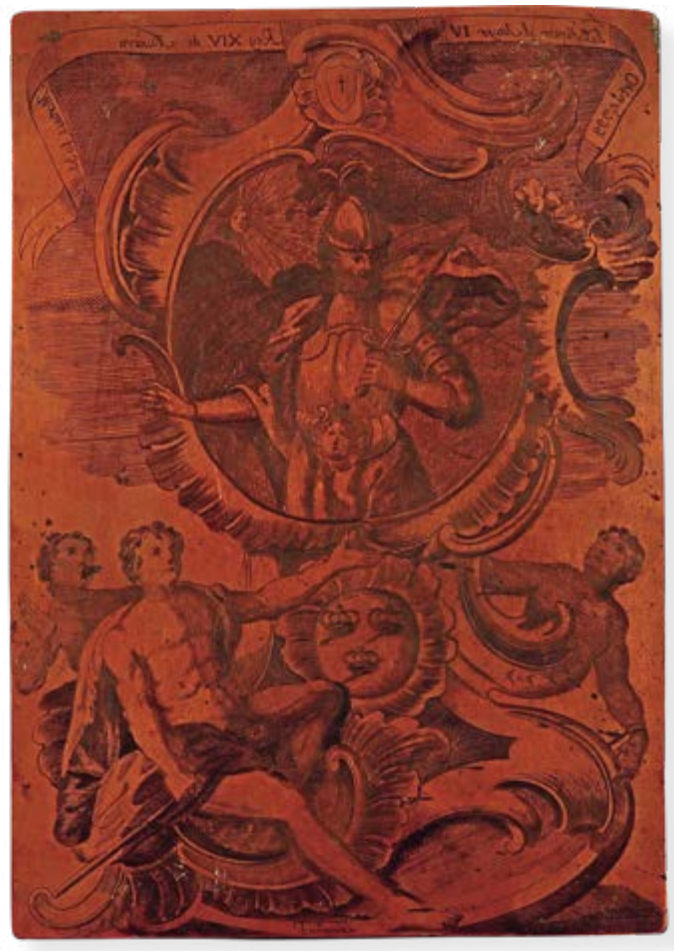
(a)



(b)



(c)



(d)



PLANCHA PARA ESTAMPAR LA IMAGEN DE GARCÍA EL DE NÁJERA.
Destino a la edición destruida en 1757 de los *Anales de Navarra*, por José Lamarca. Archivo Real y General de Navarra.

reyes que murieron en guerra o violentamente se omite poner el sol y se pone en su lugar espada o saeta, habiendo muerto este don García de una lanza y entre los brazos del bienaventurado San Íñigo, que le reclinó en ellos, debiera omitirse el sol y no disimularse este lance tan para notado. También se pudo haber dispuesto alguna gente que acompañase al rey en su caza, aunque por haberse éste apartado de la comitiva, se representase a otro lado. En esta lámina ya se nota la fundación de Nájera y del orden de la Terraza año 1044, más por lo mismo se echan menos cuando se omiten en otras semejantes fundaciones, porque juzgarán lo que no son muy afectos a la nación y a sus reyes que estos no hicieron las fundaciones de que se glorían y se da motivo a algunas quejas». La leyenda de la aparición de Santa María la Real de Nájera y la institución de la orden de la Terraza, las narra el Padre Moret.

La estampa de Sancho el Fuerte fue realizada por el platero Antonio Navaz y su dibujo fue el que Domech presentó como modelo al Reino para convencer a sus diputados, en aras a incorporar los retratos de los reyes a la edición. Estilísticamente, se



PLANCHA PARA ESTAMPAR LA IMAGEN DE TEOBALDO I. Destino a la edición destruida en 1757 de los *Anales de Navarra,* por José Lamarca. Archivo Real y General de Navarra.

diferencia de las ejecutadas por José Lamarca por el *horror vacui* y la utilización de elementos de la tradición barroca. El soberano aparece de frente con armadura y golilla, corona real y casco, sosteniendo la espada y el cetro. En su orla destaca el escudo con las cadenas en la zona superior, mientras que en la inferior aparecen grandes armas de guerra, su espada, el escudo, una enorme maza, amén de arcos, trompetas, picas y estandartes, uno de ellos con la imagen de una Virgen con el Niño y la inscripción «*TIBI VICTORIA*» y otro con un fragmento de cadenas con otro texto que reza: «*ANNO 1212 REGAL MANU NATA*». El Padre Calderón hizo un largo comentario sobre varios aspectos que afectan a la divisa, ya que «*este rey usó de la divisa del águila negra con las alas abiertas y corriendo por ellas y el cuello una banda blanca y otra por el remate abajo, constantemente antes de la batalla de las Navas, aunque después usó indiferentemente ya de las cadenas, ya la del águila por divisa, como consta del Padre Moret en varios lugares*».

[Ricardo Fernández Gracia]

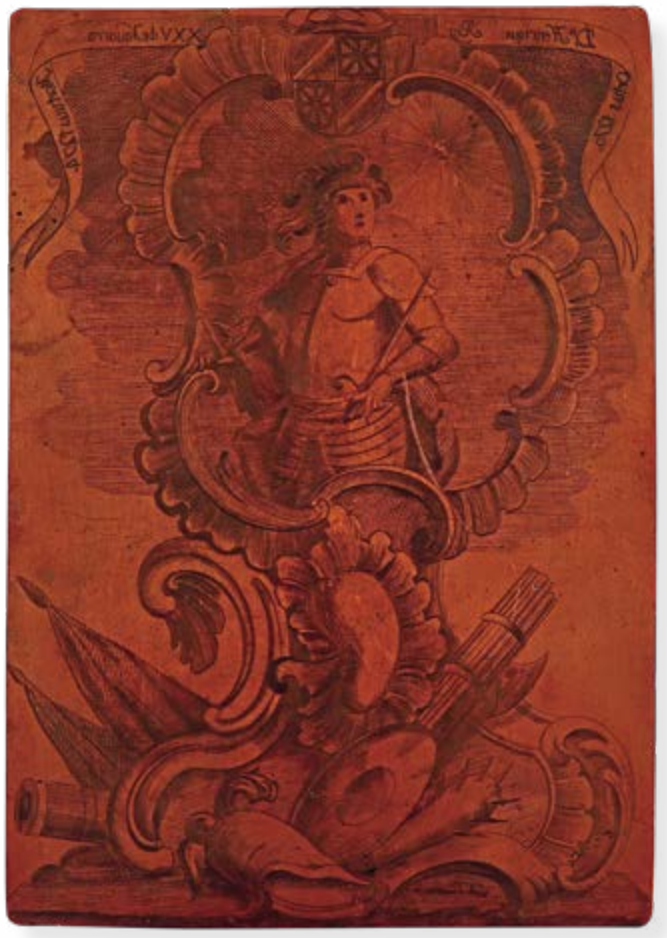
PLANCHA PARA ESTAMPAR LA IMAGEN DE TEOBALDO II.
Destino a la edición destruida en 1757 de los *Anales de Navarra,* por José Lamarca. Archivo Real y General de Navarra. (a)

PLANCHA PARA ESTAMPAR LA IMAGEN DE DON ENRIQUE.
Destino a la edición destruida en 1757 de los *Anales de Navarra*, por José Lamarca. Archivo Real y General de Navarra. (b)

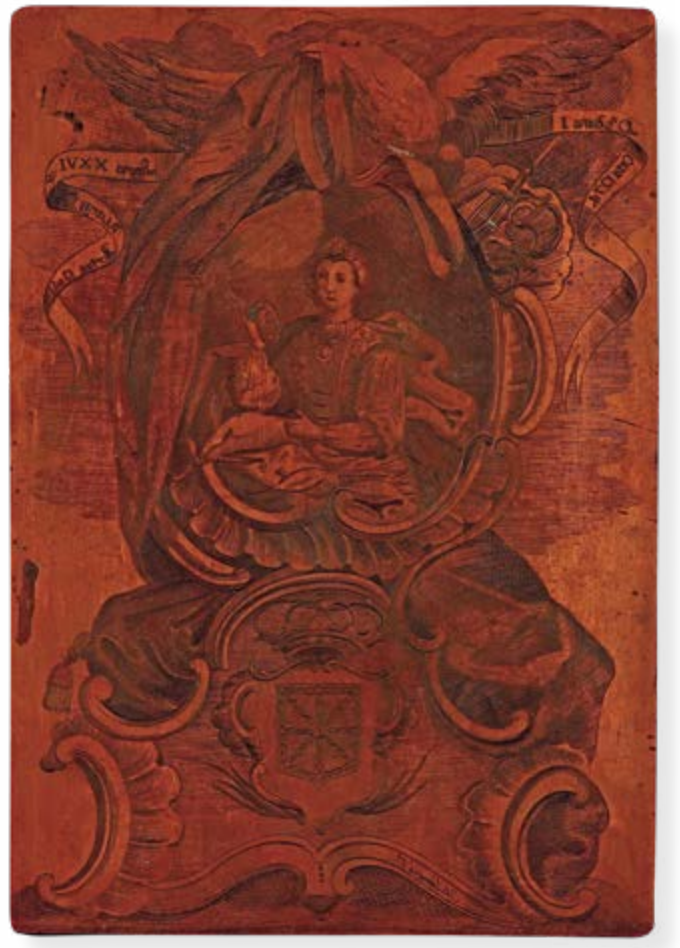
PLANCHA PARA ESTAMPAR LA IMAGEN DE DOÑA JUANA.
Destino a la edición destruida en 1757 de los *Anales de Navarra,* por José Lamarca. Archivo Real y General de Navarra. (c)



(a)



(b)



(c)



(a)

PLANCHA PARA ESTAMPAR LA IMAGEN DE DON FELIPE III Y DOÑA JUANA.
Destino a la edición destruida en 1757 de los *Anales de Navarra,* por José Lamarca. Archivo Real y General de Navarra. (a)

PLANCHA PARA ESTAMPAR LA IMAGEN DE FERNANDO EL CATÓLICO.
Destino a la edición destruida en 1757 de los *Anales de Navarra,* por José Lamarca. Archivo Real y General de Navarra. (b)

PLANCHA PARA ESTAMPAR LOS RETRATOS DE LOS REYES DON CARLOS Y DOÑA JUANA.
Destino a la edición destruida en 1757 de los *Anales de Navarra*, por José Lamarca. Archivo Real y General de Navarra. (c)



(b)



(c)

DIBUJO PREPARATORIO PARA GRABAR UNA PLANCHA DE SAN FERMÍN. 1789

A fines del siglo XVIII, la imagen que el Ayuntamiento de Pamplona proyectaba de sí mismo a través de los obsequios que realizaba con las estampas de san Fermín no se adecuaba al progreso experimentado por el arte del grabado durante el reinado de Carlos III. Por ello, en 1789, se intentó abrir en Madrid una nueva plancha acorde con la última moda. El dibujo que presentamos fue el preparatorio, para enviar a la Villa y Corte como modelo. La inscripción posterior –*Borrón lámina S^{n} Fer^{m}*– así lo evidencia, al identificar la pieza el borrón o primer dibujo para abrir la plancha o matriz del grabado.

El dibujo lo dimos a conocer en la monografía sobre el dibujo navarro entre 1500 y 1800. Está realizado a carboncillo y presenta el conjunto de la capilla idealizada como interior clásico, algo que aún no se había hecho con las reformas de 1797. El templete e incluso la peana también están tratados con la eliminación de cualquier rastro de su barroquismo, como las líneas curvo-contracurvas de la peana. El artista que lo ejecutó dominaba bien el dibujo y el estudio de las luces y las sombras.

Joaquín Cidón, agente de la ciudad de Pamplona, nos da cuenta de los deseos de la ciudad en su correspondencia para la realización de la plancha. Son siete cartas y salvo dos que se fechan en Pamplona, las demás son del citado agente de Madrid contestando, proponiendo o dando cuenta de sus gestiones para la realización de la nueva lámina. La primera, fechada el 6 de abril de 1789, es un buen testimonio acerca del nuevo concepto y situación del arte del grabado en España, de lo anticuado que quedaba para la imagen de la ciudad de Pamplona seguir repartiendo las estampas de José de Lamarca, así como el deseo de las autoridades pamplonesas de no innovar en cuanto al contenido. Su texto reza: «*La lámina que la ciudad tiene de la estampa de su Glorioso Patrón San Fermín es algo antigua y se halla un poco gastada, por lo que como en el grabado se ha adelantado tanto, y piden las estampas del santo con mucha frecuencia, desea tener una lámina buena, y me ordena prevenga a vuestra merced procure saber de alguno de los más aventajados en el arte, qué coste tendrá hecha con el último primor, en inteligencia de que en el grandor y figura se ha de arreglar a la estampa que incluyo, y en lo demás podrá usar el artífice de su habilidad, pero siempre con conocimiento de que la adjunta está diseñada del mismo modo que el Santo existe en su trono y altar, y por eso en esta parte no se debe variar la nueva, bajo cuyo supuesto se servirá vuestra merced saber su coste y avisármelo para que la ciudad pueda determinar en el particular con el debido conocimiento. Joaquín López, secretario*».

Del 14 de mayo data otra carta del agente al Ayuntamiento de Pamplona. En ella da cuenta de haber tanteado el coste que podría tener la lámina, que se estima entre los 7.000 y 8.000 reales de vellón. No da el nombre del grabador, tan sólo afirma que es uno de los mejores profesores y que, aunque hay otros de la misma facultad en la capital de España, que lo harían a menor coste «*se hará cosa fea, contra el decoro de la ciudad, pues cuantos facultativos han visto la estampa que V. M. me ha remitido la han graduado de una cosa defectuosísima y ridícula. Verdad es que el autor de ella no tenía mucha obligación para hacer una obra tan decente*». Los adjetivos utilizados están en consonancia con el modo de juzgar las obras barrocas por parte de los académicos y la disculpa que hacen a favor de la lámina de Lamarca no deja de tener su razón. Cidón afirma que si están de acuerdo, se procederá rápidamente para interesar tanto al que la ha de dibujar como al que la de ha de abrir, advirtiendo que como el santo está bajo una media naranja así se hará, algo que Lamarca obvió, añadiendo las pechinas con escenas de la vida de san Fermín y los genios que hay en las pilastras que sostienen los arcos torales, así como otros ángeles con las coronas de laurel alusivas al martirio del santo que también se omiten en la estampa vieja. Para todo ello se ofrece a dar las oportunas explicaciones a los artífices, procurando agradar en todo a la ciudad.

Otra carta del mismo, fechada cuatro días más tarde, el 18 de mayo, da noticia de que aquella misma tarde había citado en su casa a otro grabador, al que haría el encargo a menor coste, advirtiendo que «*el dibujo que debe hacer el pintor no sube ni a la mitad*».

El proyecto quedó en eso, quizás por la realización de una lámina para Pamplona por José Dordal, en 1798, copiando la de Bernard Picart de 1714, a costa de una carmelita descalza.

[Ricardo Fernández Gracia]

Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, planos y dibujos.

Fernández Gracia, R., *Imagen y mentalidad. Los siglos del Barroco y la estampa devocional en Navarra*, Madrid, Fundación Ramón Areces, 2017, pp. 244-245.

Fernández Gracia, R., «Dibujo preparatorio para un grabado de san Fermín», *El dibujo en el proceso creativo de las artes. Trazas y diseños navarros 1500-1800*, Pamplona, Universidad de Navarra – Fundación Fuentes-Dutor y Fundación Gondra Barandiarán, 2023, pp. 522-523.



DIBUJO PREPARATORIO PARA ABRIR A BURIL UNA PLANCHA DE SAN FERMÍN.
1789. Archivo Municipal de Pamplona.

BOCETO NO PREMIADO EN EL CONCURSO DE CARTELES DE SAN FERMÍN. JAVIER CIGA, 1912

BOCETO NO PREMIADO EN EL CONCURSO DE SAN FERMÍN. *GRANDES FIESTAS DE SAN FERMÍN 1212-1912.*
Javier Ciga, 1912. Museo de Navarra.

La conmemoración en 1912 del VII Centenario de la Batalla de las Navas de Tolosa acaparó la atención institucional y cultural de Navarra como hito esencial en la historia del viejo Reino. El concurso de bocetos para el cartel de San Fermín convocado ese año por el Ayuntamiento de Pamplona no fue una excepción puesto que, si bien no incluyó en sus bases una mención específica al tema (*Diario de Navarra*, 25-1-1912), fue referido por algunos de los 12 bocetos presentados, como el que resultó elegido por la Comisión de Fomento del Ayuntamiento de Pamplona el 18 de marzo de 1912, asesorada por Eduardo Carceller, Javier Arvizu y Enrique Zubiri, con el lema «Eslava», obra de Juan García Lara, que recibió el premio de 500 pesetas (Archivo Municipal de Pamplona, Comisión de Fomento y Festejos, Actas, libro núm. 10, fol. 150).

Solo un día después, la prensa local, informaba que el jurado había declarado desierto el segundo premio, aunque había hecho una «recomendación especialísima» del boceto a la acuarela que llevaba por lema «Dios y Navarra», describiéndolo y atribuyéndolo a «*nuestro querido paisano y amigo el notable pintor pamplonés don Javier Ciga*», a quien se felicitaba (*Diario de Navarra*, 19-3-1912). Pese a no ser premiado, y dada la calidad del trabajo, se acordó enviarlo a la Diputación recomendándose lo emplease para anunciar las fiestas del centenario (*El Pensamiento Navarro*, 19-3-1912).

La Diputación, siguiendo las indicaciones hechas por la Comisión de Fomento, acordó adquirir el boceto de Ciga por 500 pesetas «*teniendo en cuenta que el motivo ó el asunto de dicho boceto, es más apropiado para cartel mural anunciador de las fiestas conmemorativas del Séptimo Centenario de la batalla de las Navas de Tolosa*», aunque debido al elevado coste de la edición de carteles murales del centenario, finalmente no se confeccionaron, pasando el boceto a conservase en el palacio provincial y autorizándose al artista la impresión por su cuenta de una tirada de postales artísticas (Archivo Real y General de Navarra, Libro de Actas, núm. 505: 18-4-1912; núm. 506 1-5-1912, 18-5-1912). Localizado en el Archivo Real y General de Navarra en 2018, pasó al Museo de Navarra, donde actualmente se exhibe.

Como tal, el boceto elaborado por Ciga, aunque plásticamente interesante, acusa el tono histórico-regionalista derivado de la efeméride y que también se advierte en el boceto ganador de García Lara, combinando dos imágenes. La primera y principal se ubica en la parte derecha y representa una figura alegórica femenina de pie, que porta en su mano derecha una corona de laurel con cintas rojas, y apoya la otra en el hombro de un joven aldeano sentado en un poyo de piedra y que sujeta entre sus manos una laya. A su izquierda, como segunda imagen, se desarrolla una escena de la batalla de las Navas de Tolosa con la figura de Sancho el Fuerte a caballo portando un estandarte, seguido de sus tropas, que rompe el cerco de enemigo. Al fondo, cumbres montañosas cierran el horizonte.

Si bien se ha relacionado esta composición iconográficamente más con el Congreso Nacional de Viticultura organizado ese año que con la batalla propiamente dicha, ésta se concibe como parte esencial del relato visual en el boceto, siendo la que da sentido al hecho conmemorado. Ciga volvería a tratar el tema en «Huida de los moros en la batalla de las Navas de Tolosa», ilustración publicada en *La Avalancha* (núm. 417, 24 de julio de 1912). Relacionado con el centenario, Carmen Alegría documentó un diploma conmemorativo realizado a la acuarela por Ciga y fechado en 1913.

Coincidiendo con el dictamen del jurado, la composición propuesta por Ciga resulta ambigua como cartel sanferminero mientras que funciona mejor como imagen del centenario. Las cajas de texto, tanto superior, con «Pamplona», como inferior, «Grandes Fiestas de S. Fermín 1212-1912», así como la composición heráldica, con los escudos de Navarra y de Pamplona entre hojas, ramas y racimos de uva, resultan estáticas en un autor que ya había revolucionado el cartel sanferminero con trabajos como los de 1908, 1909 y 1910. Ciga se resarciría con los de 1917, 1918 y 1920, que deben situarse en el cénit del género. El tono mixto histórico-folclórico empleado por Ciga en su boceto fue también usado por Mariano Pedrero López en el diseño de la portada del programa de mano editado con motivo del centenario en el que se combinaba una reproducción acuarelada de la pintura de historia «El Triunfo de la Santa Cruz» de Marceliano Santa María, con un mozo ataviado a la usanza de la Ribera navarra apoyado sobre un pedestal con el escudo de Navarra y el edificio de José Yárnoz para el Congreso Nacional de Viticultura. La figura del mozo ribero sería sustituida por la de una roncalesa en reediciones del programa, como documenta Azanza López.

[Ignacio Urricelqui Pacho]

Museo de Navarra. *Grandes fiestas de San Fermín 1212-1912*, 1912, por Javier Ciga, núm. inventario CE001103.

Alegría Goñi, C., *El pintor J. Ciga*, Pamplona, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, 1992.

Azanza López, J. J., *La memoria de la memoria 1212-1912. Tras las huellas artísticas del VII Centenario de las Navas de Tolosa*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2012.

Fernández Oyaregui, P., «Ciga y el cartel inédito de San Fermín», *Diario de Navarra*, 8 de septiembre de 2018.

Urricelqui Pacho, I. J., *La pintura y el ambiente artístico en Navarra (1873-1940)*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2009.


Pamplona
GRANDES FIESTAS
DE S.FERMIN 1212 — 1912
LEMA:
DIOS Y NAVARRA

A LAS PUERTAS DEL ÉXITO.
Algunos accésits del concurso de bocetos de cartel de San Fermín, 1955-1985

El concurso de carteles de San Fermín promovido por el Ayuntamiento de Pamplona, cuya primera convocatoria tuvo lugar en 1900, constituyó una de las principales vías de promoción artística y, tras 125 años, sigue siendo una destacada plataforma creativa y de difusión. En su aspecto formal y visual, el cartel sanferminero ha evolucionado desde el eminentemente taurino decimonónico hasta el diseño gráfico actual, pasando por la pintura, la ilustración y la fotografía, disciplinas que caracterizan las diferentes épocas, bien de forma exclusiva o combinadas unas con otras, expresando la propia idiosincrasia estética y cultural de cada momento.

Desde los primeros años del concurso, se hizo patente su impacto en la sociedad, que no pasó por alto ni el concurso ni las decisiones del jurado otorgando premios y accésits que con frecuencia generaban debate y polémica, efectos consustanciales a la propia historia del cartel sanferminero. Así, a los carteles de principios del siglo XX se les exigía «sabor local», eufemismo que contribuyó a codificar tanto el aspecto como la temática. Aunque no faltaron propuestas centradas en la fiesta y en sus protagonistas, en un sentido folclorizado o regionalista propio de la cultura visual del momento, el encierro acapararía la atención de las propuestas, determinando la decisión del jurado y la opinión crítica y social en torno al cartel sanferminero.

Junto a los premios se asignaron accésits que, en ocasiones, sirvieron de cartel, como sucedió en 1922 con el boceto de Julio Briñol, accésit del concurso de 1921 –el original se conserva en la Casa de Misericordia de Pamplona– o, como veremos, en 1973. Estos segundos premios fueron publicados en parte en los programas de mano editados con motivo de las fiestas, en especial desde la década de 1980, y si bien confirman la presencia del encierro como tema principal del concurso de carteles, dieron cabida a otras expresiones del ritual religioso y profano sanferminero.

Toda selección es arriesgada, aunque la que aquí se expone responde a unos criterios que vamos a desarrollar. El primer accésit seleccionado corresponde al del concurso de **1955** y es obra de Crispín Martínez, que ya había sido ganador en los concursos de 1940 y 1945 con dos carteles icónicos. En esta edición se presentaron un total de 19 trabajos. El jurado, integrado por Nicolás Ibarra, Francisco Garraus y Gerardo Sacristán, seleccionó como ganador el titulado «En punto», obra conjunta de César Muñoz Sola y Pedro Martín Balda, que recibió el premio de 6.000 pesetas, siendo el accésit para la titulada «Cloltilde», de Crispín Martínez, que recibió 1.000 pesetas (Archivo Municipal de Pamplona, Comisión de Fomento. Año 1955, expte. 1: Concurso de carteles para anuncio y propaganda de las Fiestas de San Fermín). Algunos medios, como *Arriba España*, dieron más mérito al accésit, «*una verdadera maravilla de finura, sobre todo en sus primeros planos donde el artista pone de relieve su clase excepcional y el gusto exquisito*», resultando el ganador «*dentro de moldes antiguos, al viejo modo de los carteles de Ciga*» aunque llamativo y con el tema bien tratado (*Arriba España*, 27-1-1955; *Diario de Navarra*, 27-1-1955). El accésit de Martínez confirma el ocaso del cartel pictórico figurativo de carácter realista sustituido por una tendencia dominante hacia la ilustración y el diseño, que ya había tenido un momento dorado en los carteles de la década de 1930, y recupera un tema clásico, la manola, más propio del cartel taurino, situando a tres mujeres observando el paso del encierro desde lo que podría ser un balcón. Aunque el tema esencial es sugerido, todo el peso compositivo y visual recae en las tres figuras femeninas, destacadas por una iluminación tornasolada más propia de una portada de revista que de una pintura.

El segundo accésit seleccionado corresponde a **1973**, año en el que el jurado, formado por Manuel María Huici Dutor, Vicente Galbete, Francisco Garraus, Estanislao de la Quadra-Salcedo, Javier Rouzaut, Miguel Javier Urmeneta, Rafael Huerta e Isabel Baquedano, determinaron no conceder el primer premio entre las 20 obras presentadas. Las bases de la convocatoria estipulaban en el punto 15 que, en el caso de quedar desierto el primer premio, dotado con 30.000 pesetas, podrían otorgarse un mayor número de accésit, de 10.000 pesetas cada uno. Es por ello que se acordó concederlos a los trabajos «Toros y Alegría», de Mariano Sinués, que se emplearía para cartel de ese año, y «Yory», de

Archivo Municipal de Pamplona. *Clotilde*, 1955, por Crispín Martínez (accésit del concurso de carteles de San Fermín de 1955); *Gora San Fermín*, 1983, por Clemente Bernard (accésit del concurso de carteles de San Fermín de 1983); y *Zezen kalean (bat)*, 1985, por Juliantxo Irujo (accésit del concurso de carteles de San Fermín de 1985).

Colección Particular, *Yory*, 1973, por Francis Bartolozzi y Pedro Lozano de Sotés (accésit del concurso de carteles de San Fermín de 1973).

Abalia Marijuán, A., *Juliantxo Irujo. Formaré parte de las nubes*. Catálogo de exposición, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2017.

Lozano Úriz, P. L., *Un matrimonio de artistas. Vida y obra de Pedro Lozano de Sotés y Francis Bartolozzi*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2007.

Ollaquindia, R., *100 años de carteles de las fiestas y ferias de San Fermín (1882-1981)*, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1982.

Urricelqui Pacho, I. J., *La pintura y el ambiente artístico en Navarra (1873-1940)*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2009.

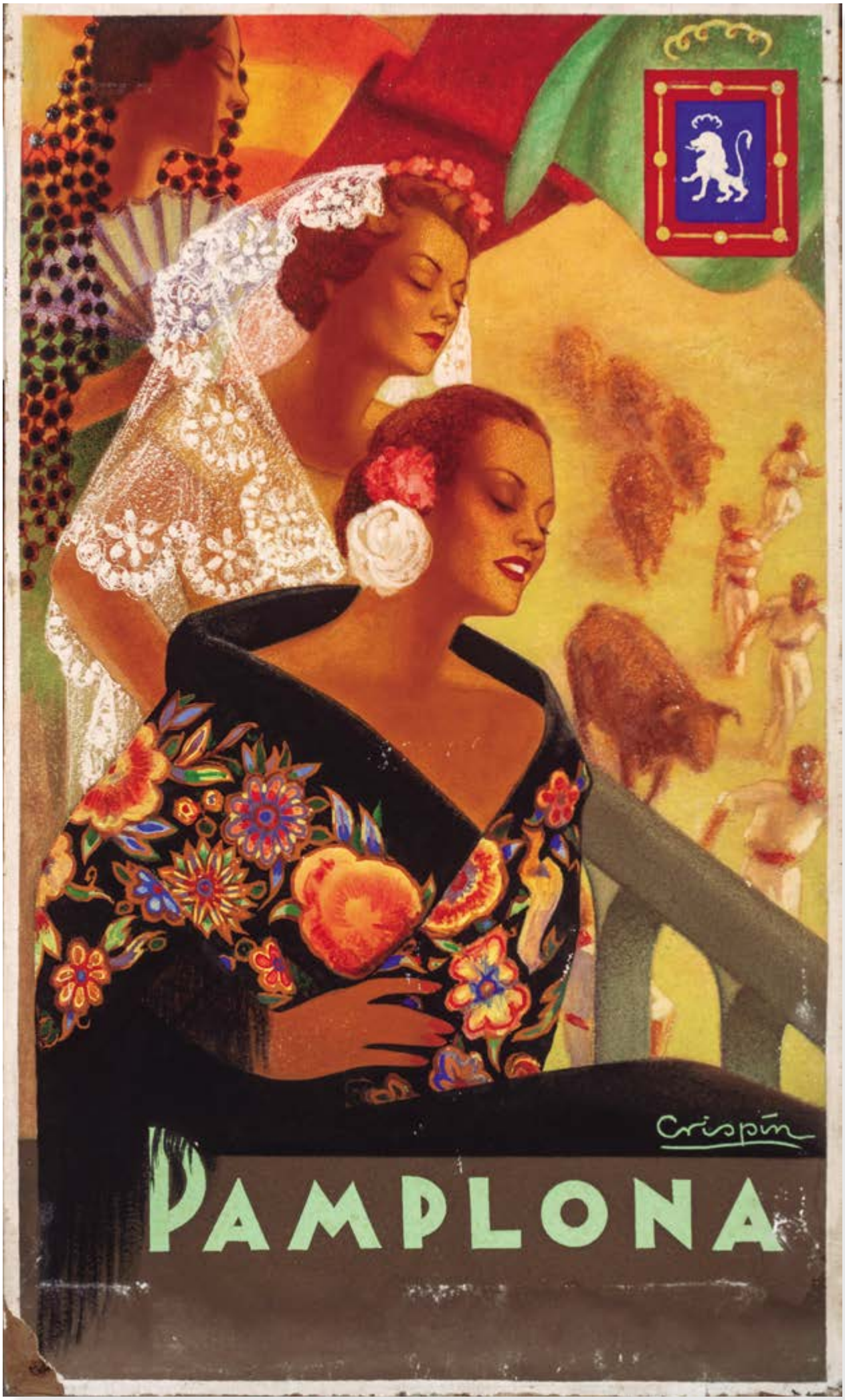
Francis Bartolozzi y Pedro Lozano de Sotés (Archivo Municipal de Pamplona, Comisión de Relaciones y Cultura. Año 1972, expte. 2: concurso de carteles de fiestas de San Fermín 1973). Debe señalarse que Francis Bartolozzi había sido invitada ese año para formar parte del jurado, si bien declinó declarando por carta a la comisión organizadora no poder aceptar el cargo debido a su deseo de participar en el concurso. Además de evidenciar la consideración que merecía su persona en el ambiente artístico pamplonés por esta invitación, revela su deseo de afirmarse como autora al firmar junto a su marido un boceto que muestra la tendencia de diseño pop y de experimentación con la línea y el color que caracteriza el trabajo de ambos en esa época y que se confirmará en el cartel ganador del año siguiente, que vuelven a firmar los dos.

A finales de la década de 1970 y comienzo de la siguiente el cartel sanferminero evoluciona estéticamente y aunque el encierro continúa siendo el tema predominante, se incorporan nuevos asuntos que inciden en los protagonistas institucionales, floclóricos, taurinos y populares, como en la propuesta ganadora de **1983**, titulada «Todos», obra del olotense Jaume Bach que «representa el carácter participativo de la fiesta». En esta edición el jurado estuvo integrado por José Luis Rodríguez Pedraza, Fernando Redón, Pedro Manterola, Rafael Huerta y Emilio Sola. Se presentaron un total de 174 obras, preseleccionándose 12 y eligiéndose en primer lugar la de Bach, premiada con 200.000 pesetas, concediéndose accésits a «El encierro», del barcelonés Juan Miguel Fernández Rodríguez, y a «Gora San Fermín», del pamplonés Clemente Bernad, que merece un comentario (*Diario de Navarra*, 6-2-1983; 19-2-1983). Este joven vecino de la Rochapea, estudiante de Bellas Artes en la Escuela de Barcelona, participaba por primera vez en el concurso de carteles sanferminero con esta obra de carácter pictórico en la que Pedro Manterola apreciaba un lenguaje estético muy diferente al ganador, más expresionista y relacionado con el sentido dramático y religioso de la fiesta» (*Navarra Hoy*, 6-2-1983). Si bien su iconografía no mereció mayor comentario, resulta lo más interesante, pues hubiera sido la primera representación de la imagen de San Fermín como tema del cartel sanferminero más allá de ser incluida en escasas ocasiones como motivo iconográfico secundario o meramente decorativo, como en 1944, no siendo hasta 1992 cuando se elevaría por primera vez la imagen del santo patrono a asunto principal del cartel sanferminero.

La tendencia de premiar un cartel sanferminero sin encierro y centrado en la fiesta y sus protagonistas se confirma en el destacado cartel ganador del concurso de **1985**, titulado «Eztabaida», debido a Javier Idoate. Ese año se presentaron un total de 145 trabajos que se instalaron en el pabellón de Mixtos de la Ciudadela de Pamplona donde fueron visionados por el jurado formado por Eduardo Córdoba, Damián Iradier, Ricardo Bermejo, Pedro Salaberri y Javier Suescun que tras el de Idoate concedió sendos accésits a «La Pamplonesa», de Alberto Ollo, y «Zezen kalean (bat)», de Juliantxo Irujo. El primero juega con el nombre de la banda musical, representada por uno de sus músicos y que incorpora a una joven sonriente con el pañuelo rojo anudado al cuello, posiblemente una de las primeras representaciones en el cartel sanferminero de la mujer real, más allá del estereotipo folclórico o alegórico. Por su parte, la propuesta de Irujo representa el tema del encierro desde un novedoso planeamiento estético, compositivo y sígnico, empleando técnicas del expresionismo abstracto norteamericano. «*Simbólicamente* –en opinión del jurado– *la cotidianeidad que parece residir en los elementos (ropa) queda rota por la banda roja que los atraviesa apuntando la vitalidad de la fiesta*», todo ello «*apoyado en un fondo gris que en el ángulo inferior derecho presenta el texto obligado, y en el ángulo superior izquierdo ofrece unos restos, Pamplona, Fiesta, Jaiak en forma de graffitis*» (*Diario de Navarra*, 29-1-1985; *Navarra Hoy*, 29-1-1985).

Son los accésits premios de consolación a las puertas del éxito que revelan, sin embargo, una diversidad temática y estética que supera el hermetismo del lenguaje identificativo del cartel sanferminero, aportándole frescura y novedad.

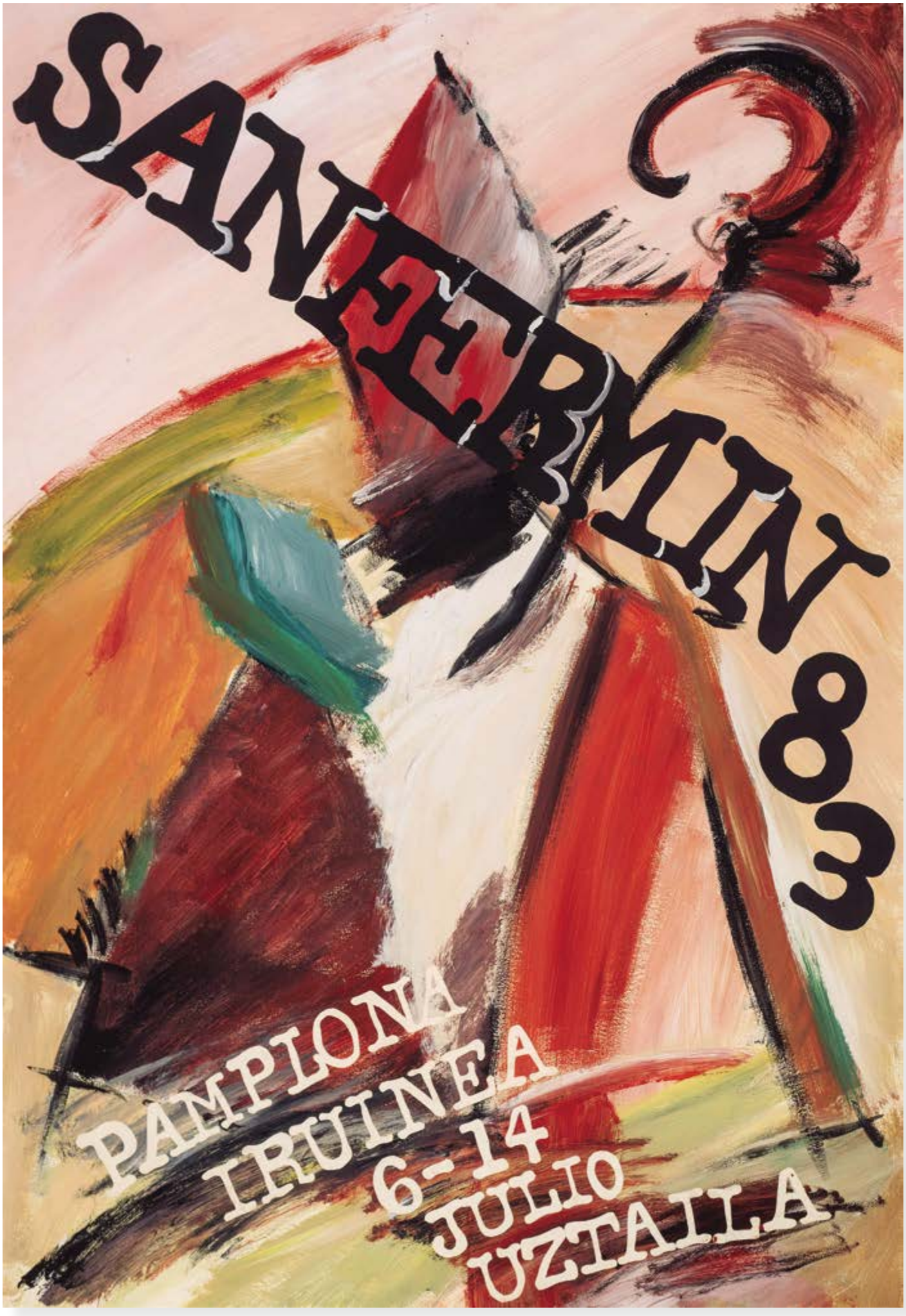
[Ignacio Urricelqui Pacho]



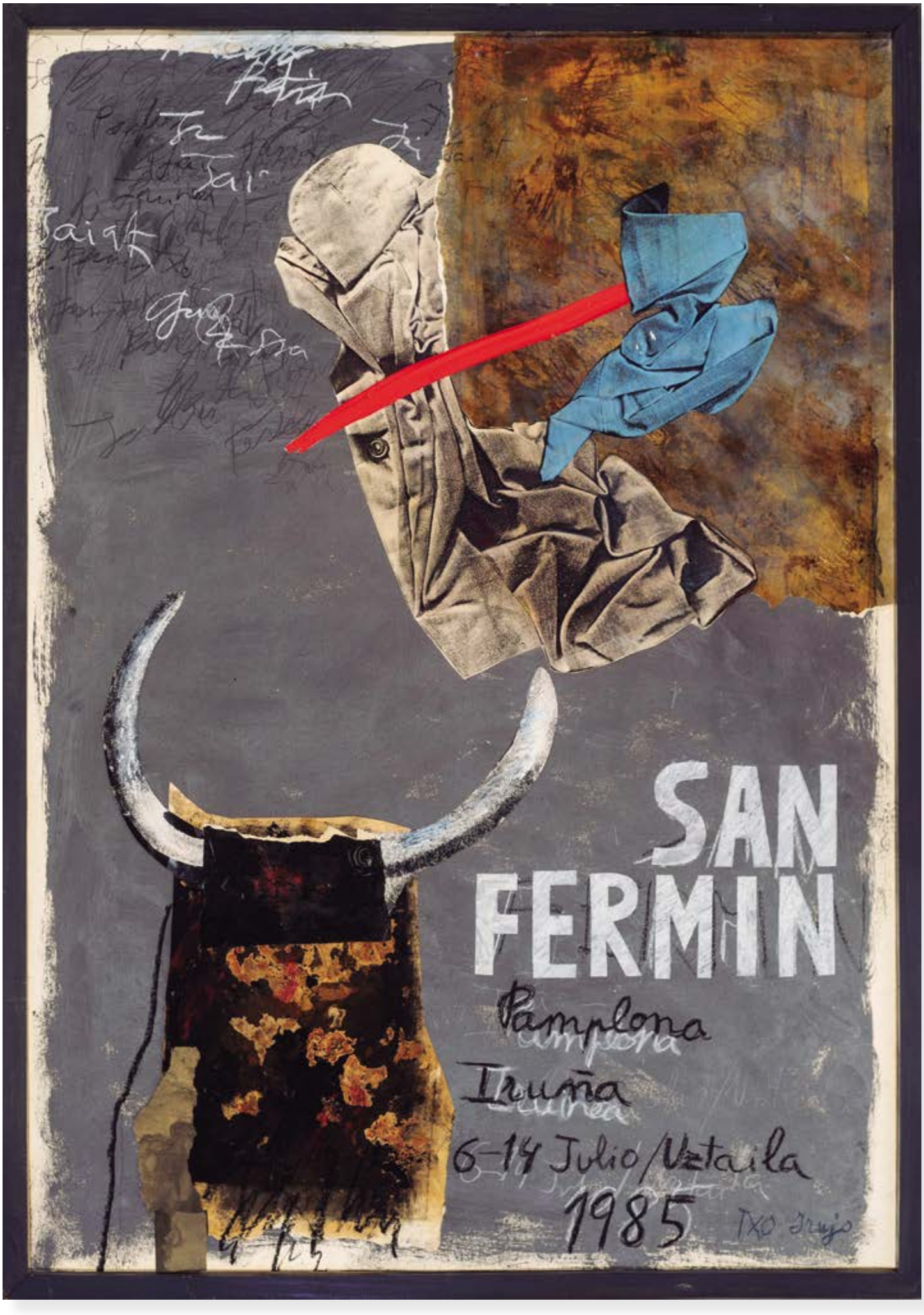
CLOTILDE, 1955.
Crispín Martínez (accésit del concurso de carteles de San Fermín de 1955). Archivo Municipal de Pamplona. Foto J. L. Larrión.



YORY, 1973.
Francis Bartolozzi y Pedro Lozano de Sotés (accésit del concurso de carteles de San Fermín de 1973). Colección Particular.



GORA SAN FERMÍN, 1983.
Clemente Bernard (accésit del concurso de carteles de San Fermín de 1983). Archivo Municipal de Pamplona. Foto J. L. Larrión.



ZEZEN KALEAN (BAT), 1985.
Juliantxo Irujo (accésit del concurso de carteles de San Fermín de 1985). Archivo Municipal de Pamplona. Foto J. L. Larrión.

BOCETOS ALTERNATIVOS AL CARTEL DE LA FERIA DEL TORO DE PAMPLONA. 1969-2023

BOCETOS PARA EL CARTEL DE LA FERIA DEL TORO DE PAMPLONA 1969.
Juan Ignacio Cárdenas, 1969. Archivo Casa de Misericordia de Pamplona. Fotos J. L. Larrión.

Desde la creación de la Feria del Toro en 1959, la Casa de Misericordia de Pamplona trabaja todos los años para lograr una obra original que sirva como cartel anunciador. Evitar el concurso y la repetición de autor, encargo a firmas de renombre con alternancia entre artistas del panorama local, nacional e internacional, libertad de ejecución, cartel a tono con los tiempos y con capacidad de impactar, y una cierta dosis de polémica, son las premisas sobre las que se ha cimentado durante décadas el cartel de la Feria del Toro, entendido como una inversión patrimonial mediante la creación de una valiosa colección artística con sello propio.

Además de los originales que sirvieron para confeccionar el cartel de la Feria del Toro, la Casa de Misericordia cuenta en su colección con un conjunto de obras que plasman el universo taurino desde muy diferentes lances. Buena parte tiene su origen en la costumbre establecida del envío por parte del autor elegido de dos o tres bocetos, de entre los cuales la Comisión Taurina selecciona el definitivo. Los bocetos quedan en propiedad de la Casa de Misericordia, que abona por ellos una cantidad simbólica. Todo ello permite crear, a partir de los bocetos que no llegaron a convertirse en cartel, una pinacoteca taurina alternativa de indudable valor. Así se comprueba en una selección de artistas y obras.

En 1969, el pintor madrileño Juan Ignacio Cárdenas presentó tres bocetos de despliegue apaisado en los que de forma rápida y directa plasmaba el motivo que daba origen al cartel anunciador, un toro bravo en distintas actitudes, desde el astado que se gira al percatarse de algo que llama su atención, hasta el que mira fijamente al frente conectando con la mirada del espectador. Todos ellos están trazados con la fuerza casi escultórica del dibujo al que se aplica una apagada gama cromática trabajada con ceras o a la acuarela.

Siguiendo la senda trazada por Cárdenas, el 10 de diciembre de 1972 el también madrileño Francisco Echauz remitió a la Comisión Taurina tres pequeños bocetos o dibujos previos que podían servir como cartel para la Feria del Toro de 1973, acompañándolos de una explicación en la que, además del tema representado y de las características técnicas, emitía un juicio valorativo de cada uno, lo que los convierte en un testimonio de gran interés. Fue el boceto núm. 1 el que sirvió finalmente como cartel, siguiendo el criterio del artista que lo consideraba el mejor y el más adecuado para litografía y serigrafía. Dejando de lado el ganador, el boceto núm. 2 (con un esquema compositivo similar a la solución ganadora) mostraba un jabonero asomando la testuz sobre el murete de un chiquero, con lo que Echauz pretendía realzar al máximo la nobleza del animal. Se componía de un apurado dibujo a pluma en negro sobre tres planos de colores luminosos y simbólicos: rojo de capa de lance, rojo de muleta y amarillo de arena. Consideraba el pintor que la imagen poseía menor alcance visual en su uso como cartel mural, pero a cambio ganaba en calidad por el dibujo a pluma que lo hacía recomendable en distancias visuales más cortas en formato de poster o folletos. Por último, protagonizaba el boceto núm. 3 un toro encampanado con la cabeza erguida en actitud desafiante con la que buscaba transmitir la sensación de poder del animal, que desde su bravura dominaba el espacio circundante. El dibujo se recortaba sobre dos tintas planas, el amarillo de arena y el rojo llama que actuaban como potente reclamo visual. Con todo, Echauz reconocía que tenía menor alcance que los bocetos núm. 1 y 2, considerándolo inferior a estos, dado que solo sería útil en publicaciones de pequeño formato.

Por su parte, el pintor pamplonés Pedro Salaberri presentó tres bocetos para el cartel de la Feria del Toro de 1977 en los que, coherente con su visión personal, desvincula al toro del ruedo y de las suertes de la lidia y lo sitúa en un escenario mucho más amable como son los prados del valle de la Ultzama, con sus montañas azuladas al fondo. Es allí donde se hace presente su silueta, trabajada de forma sintética mediante una simplificación formal que busca plasmar no la realidad, sino la interiorización ideal del artista, ya sea en la cercana testuz con su cornamenta azul y roja, ya en la media distancia, representado casi como juguete infantil en medio de un paisaje silencioso y armónico, a lo que contribuye la suave y equilibrada gama cromática.

Asimismo, el artista portugués Luis Pinto-Coelho presentó dos pequeños bocetos para el cartel de la Feria de 1979, en los que se sirvió de la técnica del *collage*. Y al año siguiente el pintor pamplonés Pello

Archivo Casa de Misericordia de Pamplona. Feria del Toro.

AZANZA LÓPEZ, J. J. y URRICELQUI PACHO, I., *El cartel de la Feria del Toro de Pamplona. Arte, diseño y tauromaquia (1959-2006)*, Pamplona, Casa de Misericordia, 2006.

AZANZA LÓPEZ, J. J., *El arte al servicio de la fiesta. La Casa de Misericordia y el cartel de la Feria del Toro (1959-2022)*, Pamplona, Casa de Misericordia, 2022.







BOCETOS PARA EL CARTEL DE LA FERIA DEL TORO DE PAMPLONA 1973.
Francisco Echauz, 1972.
Archivo Casa de Misericordia de Pamplona.
Fotos J. L. Larrión.

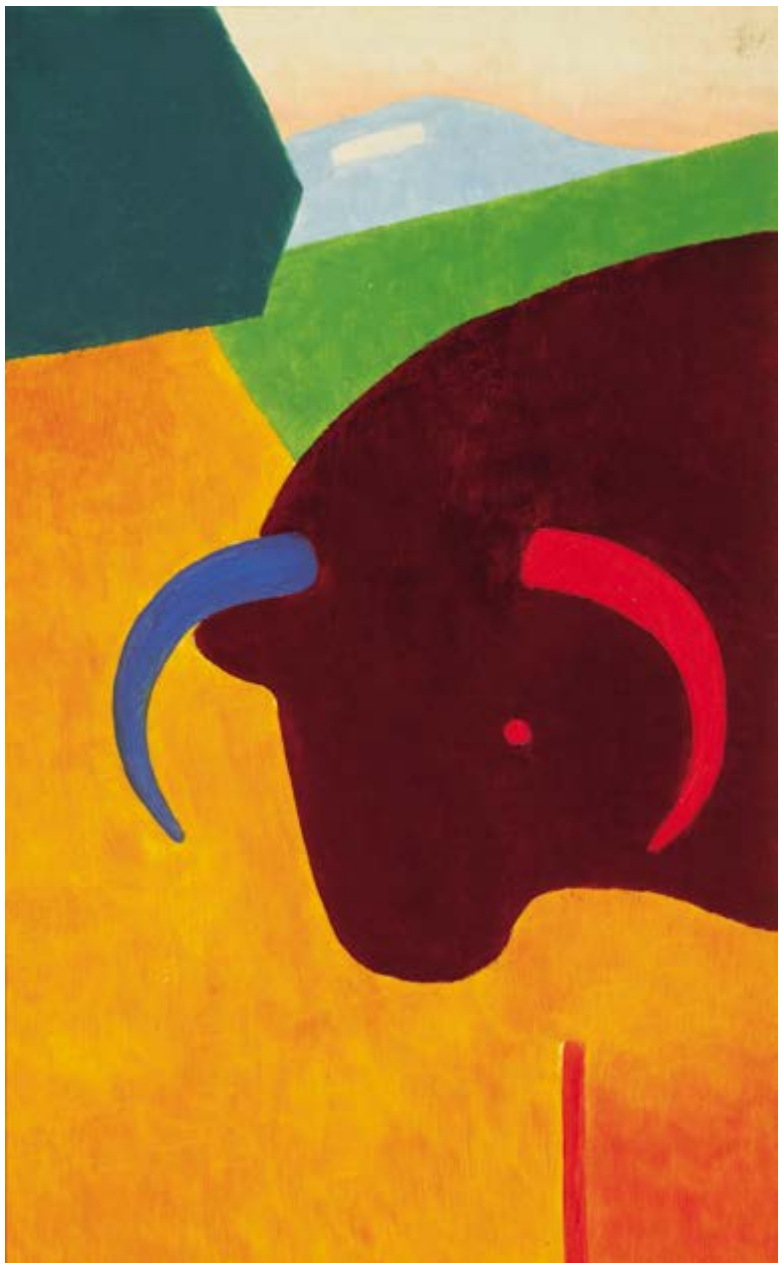


Azketa elaboraba dos bocetos que representaban a sendos astados, uno en los corralillos y otro en la Ultzama, para los que se había servido de la fotografía. El artista catalán Luis Badosa envió desde Bilbao en octubre de 1981 tres bocetos como propuesta para el cartel de 1982, que se inscribían de lleno en su denominada *Serie Táurica*, en la que construye todo un universo sociológico y simbólico alrededor de la tauromaquia. Dejando de lado el elegido, uno de ellos mostraba una cuadrícula con varios pares de pitones y el colorido pastel propio de los trajes de los toreros, vivo y atractivo, en tanto que protagonizaba el segundo un toro arremetiendo contra las tablas al sentirse herido por las estructuras industriales que incidían sobre su lomo. Dos años más tarde, Mariano Sinués elaboró dos bocetos al recibir la invitación de la Casa de Misericordia; el no seleccionado representaba a tres toros en una visión lateral.

También Robert Llimós, Ramón Jesús Vives, Francis Bartolozzi y Patxi Buldain presentaron bocetos para ser valorados por la Comisión del Cartel para sus respectivos carteles de 1985, 1986, 1989 y 1990. En el caso de Francis Bartolozzi, se advierte un estudiado proceso de síntesis en la elección del tema que estuvo centrado en torno a dos lances, la salida del astado al coso y el toro arrojándose sobre el capote. Por su parte, Patxi Buldáin, además de volcar en su cartel de 1990 su experimentación con placas de zinc, firmó en agosto de 1989 dos bocetos con soluciones técnicas y compositivas más apegadas a la tradición, con la presencia del toro esbozado de medio cuerpo en la parte inferior, en un caso encerrado en un circulo rojo y amarillo que simula la barrera y el albero en el que discurre la lidia, y en otro fuera de este círculo y enmarcado en una especie de camino que bien pudiera simbolizar el tramo final del encierro en su acceso al callejón o la salida de chiqueros.

Firmas más recientes del cartel han continuado con la tradición de presentar bocetos. Tomás Muñoz Asensio entregó varios bocetos para anunciar la Feria de 1999, y al año siguiente Elena Goñi planteó dos posibilidades. En la edición del cartel de 2005, el pintor bilbaíno Luis García Campos remitió a la Casa de Misericordia tres bocetos al gouache de pequeño





tamaño, para que los miembros de la Comisión del Cartel eligieran el que resultaba más indicado. Los dos descartados representaban lances relacionados con la suerte de varas, en la que a juicio de García Campos el toro demuestra de manera más clara su fuerza y bravura; en uno, el toro descabalgaba al picador de su montura, y en el segundo levantaba de manos al caballo. Y César Oroz, a quien correspondió el cartel de 2006, presentó a la Comisión una docena de bocetos realizados con tintas, lápices, rotuladores y acuarelas sobre papel, que representaban diferentes escenas taurinas vinculadas a otros tantos momentos de la lidia, concebidas desde su particular enfoque humorístico pero sin renunciar a la seriedad del arte del toreo.

También Ignacio Cía, pintor, aficionado taurino y director de la Casa de Misericordia durante más de tres décadas, desarrolló en 2008 tres bocetos a gran tamaño con distintos lances de la lidia, en los que emplea una intensa gama cromática con la que aporta expresividad a la escena. Por último, en sus carteles para la Feria del Toro de 2020 y 2023, Javier Balda presentó varios bocetos con dos o tres ideas de desarrollo que muestran diferentes variantes sobre un planteamiento general apoyado en la construcción espacial por medio de la geometría y en el simbolismo cromático en relación con la lidia en la plaza pamplonesa, entre los cuales la Comisión Taurina se decantó por uno de ellos.

En una visión de conjunto, los bocetos descartados como cartel de la Feria del Toro que obran en poder de la Casa de Misericordia muestran una amplia gama de enfoques y estilos que capturan la esencia de la tauromaquia desde múltiples perspectivas. Algunos destacan por su sencillez compositiva y capacidad de síntesis, mientras que otros exploran aspectos más narrativos o incluso simbólicos del mundo taurino. Esta diversidad convierte a la colección de la Casa de Misericordia en un testimonio excepcional del diálogo entre arte, cultura y tradición, consolidándola como un referente tanto en el ámbito taurino como en el artístico.

[José Javier Azanza López]

BOCETOS PARA EL CARTEL DE LA FERIA DEL TORO DE PAMPLONA 1977. Pedro Salaberri, 1977. Archivo Casa de Misericordia de Pamplona. Fotos J. L. Larrión.





BOCETOS PARA EL CARTEL DE LA FERIA DEL TORO DE PAMPLONA 1990.
Patxi Buldain, 1989. Archivo Casa de Misericordia de Pamplona. Fotos J. L. Larrión.





BOCETOS PARA EL CARTEL DE LA FERIA DEL TORO DE PAMPLONA 2023.
Javier Balda Berástegui, 2023.
Archivo Casa de Misericordia de Pamplona.
Fotos J. L. Larrión.

BOCETO PARA EL CARTEL DE LA FERIA DEL TORO DE PAMPLONA. AGUSTÍN IBARROLA, 1974

BOCETO PARA EL CARTEL DE LA FERIA DEL TORO DE PAMPLONA DE 1974.
Agustín Ibarrola, 1974.
Colección herederos del artista (por cortesía de la Galería José de la Mano).

En su empeño por elevar el valor patrimonial de su pinacoteca taurina, la Casa de Misericordia ha contactado con artistas de renombre nacional e internacional como posibles firmas del cartel de la Feria del Toro; sirvan los ejemplos de Eduardo Úrculo (1996), Fernando Botero (1998) y Miquel Barceló (2025), si bien las gestiones no siempre fructificaron, como ocurrió con Picasso (1972), Francis Bacon (1975), Eduardo Chillida (1981) o Eduardo Arroyo (1999). Un caso especialmente significativo fue el de Agustín Ibarrola y su polémico cartel para la Feria de 1974.

Fue Jorge Oteiza, a sugerencia de Pedro Manterola, el artista escogido para realizar el cartel taurino de aquel año; pero el escultor guipuzcoano acabó renunciando debido a sus compromisos profesionales. Ignacio Cía, director de la Casa de Misericordia, pidió a Oteiza el nombre de algún artista que pudiera elaborar el cartel, y este propuso a Agustín Ibarrola, pintor de honda preocupación social, que desde su pertenencia al grupo Estampa Popular de Vizcaya llevaba a cabo una combativa labor de denuncia más propia de espacios murales que de caballete, dentro del denominado por V. Bozal «expresionismo épico-social». La lucha de clases y el movimiento obrero constituían, a comienzos de los setenta, sus temas prioritarios, reflejo de su compromiso político y activismo social plasmados en su discurso y obra plástica, que convirtieron a Ibarrola en un símbolo de militancia política y cultural.

Ibarrola aceptó el encargo, consciente del potencial comunicador del cartel en total sintonía con su lenguaje personal, no en vano sus dibujos y grabados sirvieron como carteles de sus exposiciones en Europa, anunciaron espectáculos de cantautores y grupos musicales vascos e ilustraron carteles y logos de entidades acordes a su militancia política y social.

A comienzos de marzo de 1974 remitió a la Casa de Misericordia su boceto, protagonizado por los dos elementos en torno a los cuales giraba en aquel momento su universo creador: el *Guernica* y la lucha obrera. La parte superior quedaba reservada a la cabeza del toro del *Guernica*, con lo que, además de vincular iconográficamente el cartel al fin que lo justificaba, asumía los valores atribuidos al símbolo universal picassiano –su sola presencia ya constituía una provocación política– y reafirmaba su intensa relación con él, que le había llevado a componer los *nuevos Guernicas* de Euskadi, un auténtico alegato político que culminará con su gran mural *Guernica* (ca. 1977, Museo de Bellas Artes de Bilbao). Su mensaje ideológico, condensado en el lema: «Ayer Gernika... Mañana todo Euskadi», se mostraba directo, efectivo y pleno de significado identitario en el clima de movilizaciones que recorrían el País Vasco.

La parte inferior del boceto mostraba un grupo de figuras, colectivo y anónimo, que avanzaba brazos y puños en alto, en uno de los gestos de mayor fuerza visual en la sociedad vasca como símbolo de unidad y lucha del *gudari* (soldado). Emplea Ibarrola un lenguaje constructivista de formas escultóricas y geométricas que otorga al conjunto sensación de agresividad, a la que contribuyen los violentos escorzos y las poderosas diagonales con las que construye la composición (su «trenzado de un cesto»), elemento esencial en su gramática visual al que no resultan ajenos los ecos de la pintura de Aurelio Arteta, del muralismo mexicano y del cine expresionista.

El componente de denuncia estaba tan ligado a la obra del pintor vasco que difícilmente cabía otra interpretación que no fuera la política: se trataba de una multitud de trabajadores luchando por sus derechos y protestando por el asfixiante clima político-social. El cartel festivo y taurino se transformaba en un manifiesto visual a favor del movimiento obrero, justo cuando la dictadura agonizaba, aumentaban en Pamplona las huelgas y protestas obreras y se intensificaba la presión policial en medio de una oleada de atentados de la banda terrorista ETA, entre ellos el que costó la vida al presidente del gobierno Luis Carrero Blanco en diciembre de 1973 en Madrid, que acentuó la represión. Así lo entendieron los miembros de la Comisión Taurina, de manera que, aun reconociendo su valor plástico, decidieron desestimar la obra para evitar cualquier desorden social que pudiera hacer peligrar la celebración de las fiestas de San Fermín de aquel año, en una decisión en la que primó la responsabilidad ciudadana por encima del interés patrimonial.

El 18 de marzo, Ignacio Cía comunicaba a Ibarrola que, aun reconociendo sus méritos artísticos, la Junta había determinado que la obra no resultaba adecuada para anunciar la Feria del Toro, por lo que procedían a devolverle el boceto, lamentando «que su magnífica pintura no sirva a los fines previstos». Debió de ser a su recepción cuando el artista vizcaíno añadió la franja de color rojo que divide ambos espacios, ausente en la versión enviada a Pamplona, que acentúa el drama de la fiesta y el compromiso de la lucha obrera. Así permaneció oculto hasta su descubrimiento y posterior exhibición en la galería madrileña José de la Mano en 2024, que constituye la recuperación de este excepcional cartel de la Feria del Toro que nunca llegó a serlo.

[José Javier Azanza López]

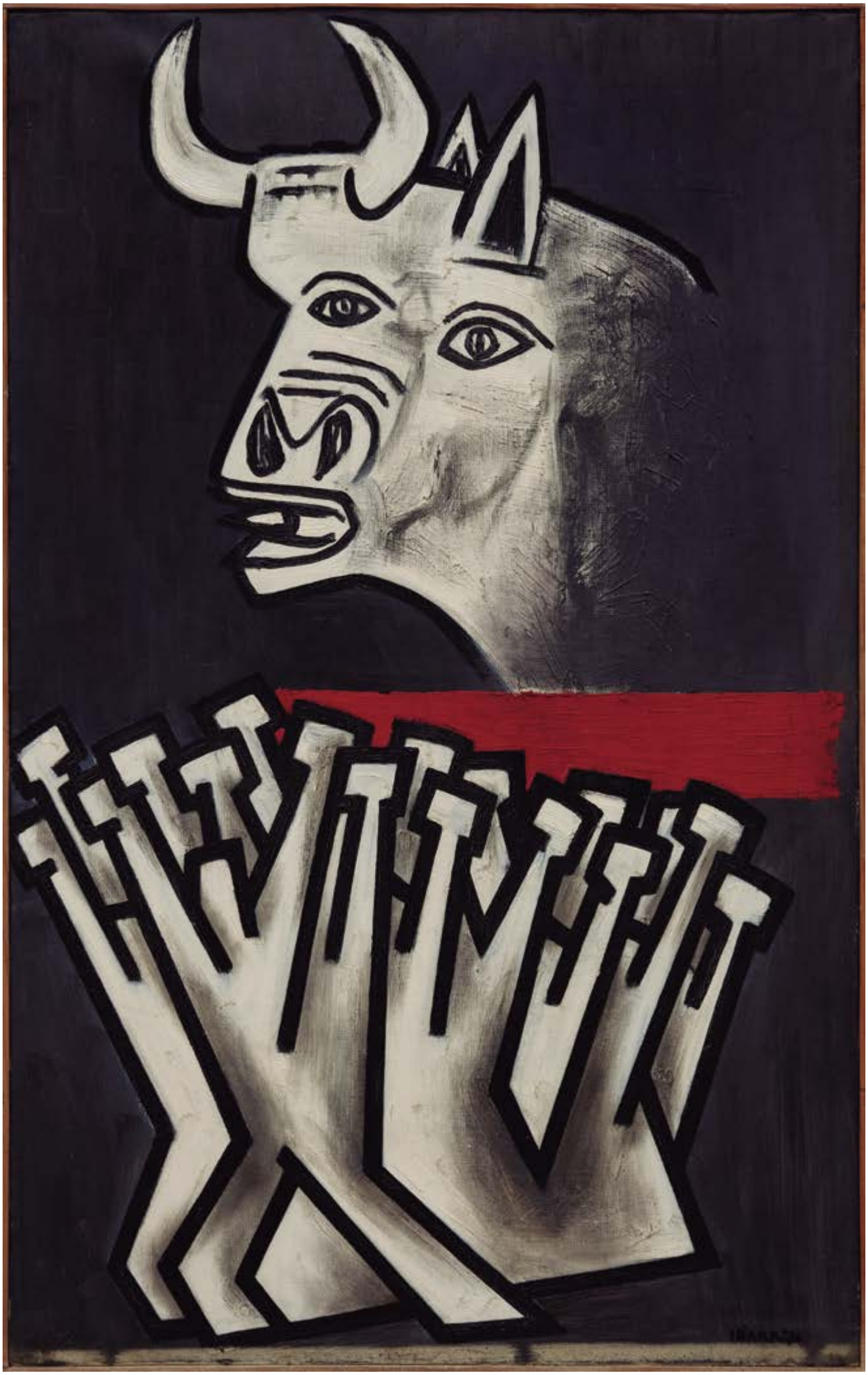
Archivo Casa de Misericordia de Pamplona. Feria del Toro.

AZANZA LÓPEZ, J. J. y URRICELQUI PACHO, I., *El cartel de la Feria del Toro de Pamplona. Arte, diseño y tauromaquia (1959-2006)*, Pamplona, Casa de Misericordia, 2006.

AZANZA LÓPEZ, J. J., *El arte al servicio de la fiesta. La Casa de Misericordia y el cartel de la Feria del Toro (1959-2022)*, Pamplona, Casa de Misericordia, 2022.

AZANZA LÓPEZ, J. J., «De Picasso a Arroyo. Las fallidas firmas del cartel de la Feria del Toro de Pamplona», *Goya. Revista de arte*, núm. 384 (2023), pp. 267-281.

AZANZA LÓPEZ, J. J., «Un 'Nuevo Guernica' desconocido de Agustín Ibarrola. El cartel inédito para la Feria del Toro de Pamplona (1974)», *Archivo Español de Arte*, núm. 381 (2023), pp. 79-96.



EL «CARTEL INVISIBLE» DE LA FERIA DEL TORO DE PAMPLONA 2020 A CAUSA DE LA PANDEMIA. JAVIER BALDA BERÁSTEGUI, 2020

El 13 de diciembre de 2019, la Casa de Misericordia de Pamplona daba a conocer los nombres de las ganaderías de la Feria del Toro 2020, ascendiendo así el primer peldaño de su particular «escalera» sanferminera. En los meses siguientes se formalizó oficialmente el encargo del cartel anunciador de la Feria con el creador pamplonés Javier Balda Berástegui, dando total libertad al artista en su propuesta.

Balda presentó a la Comisión Taurina varios bocetos con dos o tres ideas de desarrollo. Una vez seleccionado el definitivo, comenzó a trabajar el original a tamaño real, concebido como un *collage* de diferentes recortes de cartones superpuestos y coloreados con sprays.

A partir de aquí, los acontecimientos se precipitan. El 14 de marzo de 2020, el Gobierno de España declara el estado de alarma para la gestión de la situación de crisis sanitaria ocasionada por la COVID-19. Tres días más tarde, Javier Balda comunicaba a la Casa de Misericordia que el cartel estaría preparado en breve. Pese a la situación crítica por la que atravesaba la institución en su lucha contra la pandemia que había golpeado con fuerza a sus residentes, la Casa de Misericordia respondió favorablemente, fijando para abril o mayo, según la evolución de los acontecimientos, la entrega final para su impresión y presentación. Sin embargo, los peores presagios acabarían por cumplirse, y el 21 de abril Pamplona anunciaba la suspensión oficial de los Sanfermines de 2020. La edición del cartel quedó paralizada, y pese a que se especuló con la celebración de las fiestas en San Fermín *Txikito*, tampoco fue posible. Javier Balda fue el autor silenciado por la pandemia en 2020. Y su original es ya una obra inédita de la Casa de Misericordia y de la historia de la Feria del Toro, por cuanto el cartel no tuvo edición regular y su tirada quedó limitada a los ejemplares de archivo.

En su cartel para la Feria del Toro 2020, Balda muestra con claridad su doble faceta de pintor y diseñador gráfico. Apuesta por un lenguaje constructivo, de volúmenes nítidos que facilitan su lectura. Subyace en el planteamiento general de la obra su formación arquitectónica, apoyada en la idea de construir nuevos espacios por medio de la geometría y de los volúmenes, con aspecto fragmentario. Un proceso en el que bordea el límite entre lo inacabado y la creación de una nueva realidad, visual y expresiva, a partir de una búsqueda con frecuencia intuitiva.

Sobre un fondo blanco, en la parte inferior queda la silueta de un toro negro elaborado a partir de formas geométricas separadas por líneas blancas, como una figura despiezada, en el que destaca su poderosa cornamenta. No sería extraño ver en él un guiño al toro protagonista de su cartel anunciador de las fiestas de San Fermín de 1982, primero en romper la casi absoluta hegemonía fotográfica de anteriores décadas. La imponente presencia del animal, que sirve a su vez como enmarque textual y fondo para los hierros de las ganaderías, encuentra su equilibrio volumétrico, espacial y cromático en la estructura circular dispuesta sobre él. No es solo disco solar, es plaza de toros de Pamplona a vista de pájaro, desde la que apreciamos el amarillo albero, las dos rayas blanca y roja pintadas en él, y los tendidos de sol y sombra en los rojos y morados de disposición circular. A todo ello se suma, coronando el conjunto, el verde de la cubierta metálica que en 1983 sustituyó a la cerámica vidriada del mismo color instalada en 1966 en la ampliación de Rafael Moneo y Carlos Fernández Casado, que identifica la imagen con la Monumental pamplonesa. De esta manera, la geometría y el color asumen al mismo tiempo valores figurativos y simbólicos en el cartel de Balda, limpio, elegante y festivo en el mensaje que quiere transmitir.

Un excelente cartel, de innegable impacto visual desde su posición mural, que finalmente no fue, debido a la suspensión de las fiestas de San Fermín de ese año por la pandemia de la COVID-19. Sí que lo será el cartel de la Feria del Toro 2023, encargado también a Javier Balda, en el que volvió a emplear la técnica del *collage* de elementos fragmentarios para evocar el universo taurino en la plaza pamplonesa a través de formas y colores.

[José Javier Azanza López]

CARTEL DE LA FERIA DEL TORO DE PAMPLONA 2020. Javier Balda Berástegui, 2020. Archivo Casa de Misericordia de Pamplona. Foto J. L. Larrión.

Archivo Casa de Misericordia de Pamplona. Feria del Toro.

AZANZA LÓPEZ, J. J., *El arte al servicio de la fiesta. La Casa de Misericordia y el cartel de la Feria del Toro (1959-2022)*, Pamplona, Casa de Misericordia, 2022.




FERIA DEL
TORO
SAN FERMÍN 2020
PAMPLONA IRUÑA

FRONTAL DE LA CAPILLA DE SAN FERMÍN. HERNANDO DE YABAR, 1725

El frontal de altar o *antipendium* es una pieza que cubre todo el frente del altar. Los frontales se convirtieron en un lugar para el desarrollo de imágenes de titulares de templos y de ciclos iconográficos durante la Alta Edad Media, con sobresalientes ejemplos en esmalte y pintura. Más tarde y muy particularmente en la Edad Moderna, se realizaron en tejidos, bordados y metales preciosos, singularmente de plata. Estos últimos sólo estuvieron al alcance de los ricos templos, siendo en muchas ocasiones donación de patronos y generosos mecenas, si bien se conservan algunos bordados de especial mención, como los de las Clarisas y Benedictinas de Estella o el de las Agustinas Recoletas de Pamplona.

Mercedes Orbe hizo un catálogo de las iglesias navarras que contaron con ejemplares de plata, contabilizando los de Santa María de Tafalla (José Montalbo, 1717), los de la capilla de San Fermín de Pamplona (Hernando de Yabar, 1725; Antonio Ripando, 1729; y Antonio Hernández, 1733), capilla de la Virgen del Camino de Pamplona (1756, José Yabar) y Santa María de Viana (1758, Juan Antonio Hernández y Manuel Beramendi). Algunos de ellos contaron con un importante donativo para su ejecución, como el de la Virgen del Camino, en el que se invirtieron los 1.500 pesos que habían enviado a tal fin desde Indias los marqueses de San Miguel de Aguayo, en torno a 1738.

De todos ellos, no se conservan más que dos de la capilla de San Fermín, uno de altar y otro para la credencia. La mencionada Mercedes Orbe supuso acertadamente que el de mayores dimensiones es el primitivo que sirvió de modelo a otros dos de idénticas dimensiones y estilo, realizados por Antonio Ripando, en 1729, cuatro años más tarde. La documentación del fondo de Asuntos Eclesiásticos del Archivo Municipal nos ha permitido comprobar que el autor de la pieza fue, efectivamente, Hernando de Yábar, que falleció cuando aún estaba sin entregar la obra, el día 6 de junio de 1725. A petición de su viuda fue pesado, tasado y evaluado el 5 de julio de aquel año por los plateros Diego de Arano, marcador y Luis Oudri, contraste. Yabar fue un destacadísimo platero que trabajó en otras ciudades y dejó obras de la categoría de la peana de la Virgen del Camino (1701), que hizo con el platero francés Daniel Gouthier.

Contextualizado y documentado el frontal existente, comentaremos brevemente el dibujo que localizamos en el Archivo Municipal y que ha de ser obligatoriamente el modelo que se presentó ante las autoridades municipales para que eligiesen de las dos opciones, una para la obra definitiva, ya que no cabe pensar en los otros dos frontales desaparecidos y contratados en 1729 con Antonio Ripando, ya que se le puso como condición hacerlos con la misma labor y hechura que el existente. El diseño que presentamos en tres partes divididas por pilastras con placas superiores geométricas y colgantes de frutos, es obra del autor de la pieza Hernando de Yabar, algo que parece estar fuera de toda duda, a tenor de su calidad como dibujante.

Dos son las opciones que se presentaron en el dibujo, sin duda para elegir una de ellas, quedando la tercera en blanco, a la derecha. En la central se

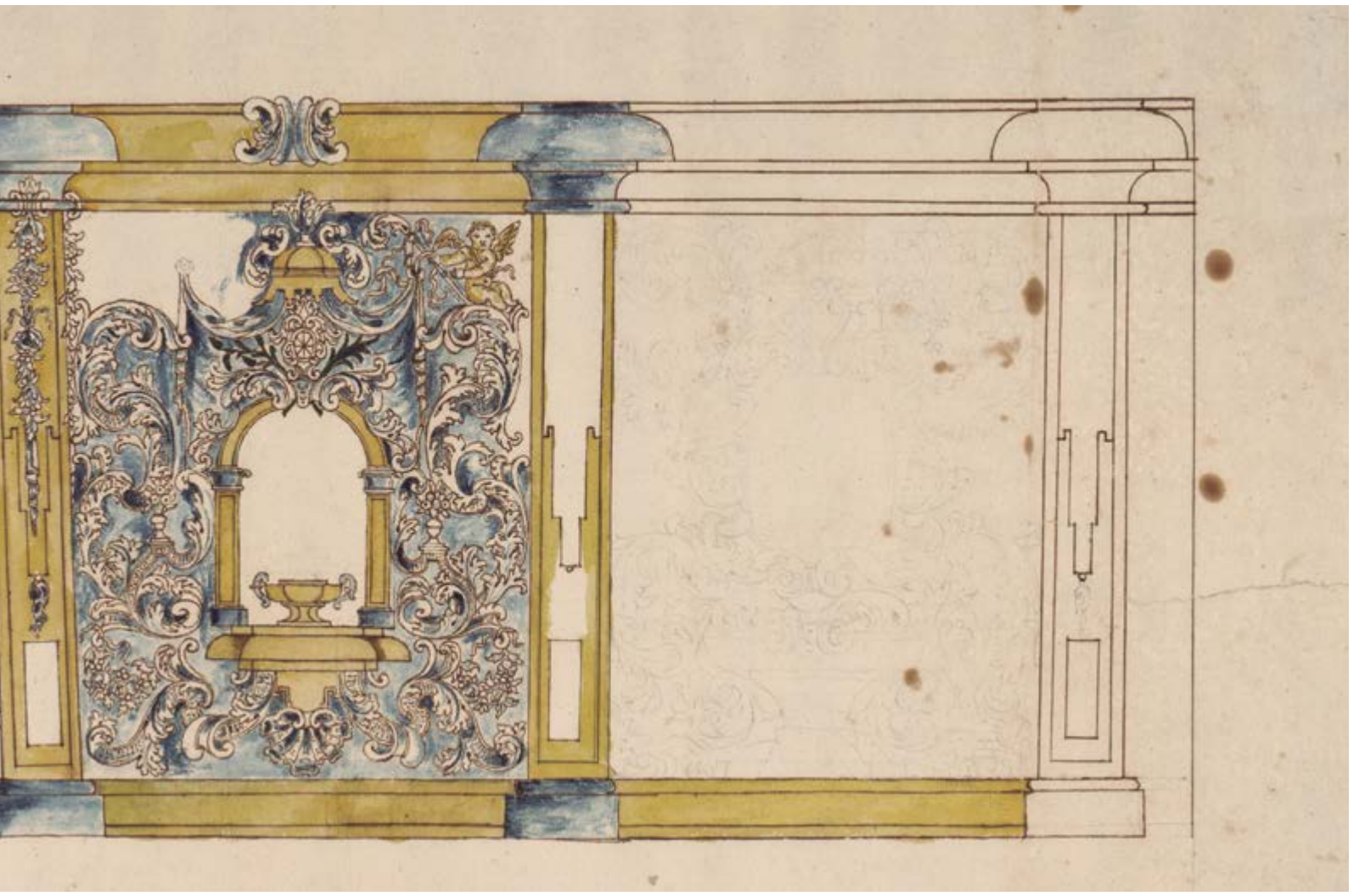


Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, planos y dibujos, núm. 96 y Asuntos eclesiásticos, leg. 15.

Archivo Parroquial de San Saturnino de Pamplona. Libro III de Difuntos 1672-1730, fol. 124v.

Fernández Gracia, R., «Diseño para el frontal de la capilla de San Fermín», *El dibujo en el proceso creativo de las artes. Trazas y diseños navarros 1500-1800*, Pamplona, Universidad de Navarra – Fundación Fuentes-Dutor y Fundación Gondra Barandiarán, 2023, pp. 506-507.

Orbe Sivatte, M., *Platería en el taller de Pamplona en los siglos del Barroco*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2008, pp. 214 y 305-306.



DISEÑO PARA EL FRONTAL DEL ALTAR MAYOR DE LA CAPILLA DE SAN FERMÍN.
Hernando de Yabar, 1725. Archivo Municipal de Pamplona.

diseña un medio punto con una peana para ubicar una imagen y un gran dosel superior con el escudo de Navarra. Orlan la hornacina una abigarradísima decoración de roleos vegetales, floreros, guirnaldas de flores y un ángel con el báculo episcopal, figurando en el centro inferior una delicada concha. Esta imagen del santo ofrece similitudes con el dibujo de una aguabenditera, realizado por José de Yabar, su hijo, como pieza de examen para acceder al grado de maestro platero en 1728. La otra opción difiere poco en cuanto a motivos decorativos, simplemente la peana está en la zona central inferior y el centro es un gran óvalo. Todo ese diseño está acorde con modelos de yeserías del momento en distintos monumentos como la capilla de Santa Ana de Tudela o la portada de la *Novísima Recopilación* (Pamplona, 1735), grabada por el platero Juan de la Cruz.

En la realización de la obra, se varió sustancialmente con los diseños, porque se optó por una composición unitaria, presidida por un medallón oval con el relieve de San Fermín en la gloria, y dos figuras alegóricas del Mérito y el Premio, sin que falten los emblemas heráldicos de Pamplona, el escudo del león pasante timbrado por la corona real, orlado de cadenas y las Cinco Llagas. El tipo de decoración es similar en todo al del dibujo que nos ocupa.

[Ricardo Fernández Gracia]

BLANDONES PARA LA CAPILLA DE SAN FERMÍN DE PAMPLONA. ANTONIO RIPANDO, 1732

DOS MODELOS DE BLANDONES DE LA CAPILLA DE SAN FERMÍN DE PAMPLONA.
Antonio Ripando, 1732. Archivo Municipal de Pamplona.

Los actuales hacheros de la capilla de San Fermín debieron de sustituir a comienzos del siglo XIX a los barrocos que se encargaron en 1732 por las autoridades municipales para el ornato de la capilla, aunque queda por comprobar si realmente se llevaron a cabo, con lo que este par de dibujos cobra un doble valor. Los blandones o hacheros son candeleros de monumentales dimensiones, utilizados en espacios litúrgicos y también civiles para sostener velas enormes y gruesas con una sola mecha, denominadas blandones o hachas con varios pabilos.

En primer lugar es necesario contextualizar el encargo, en el segundo cuarto del siglo XVIII, momento dorado para el exorno de la capilla, con la construcción del trono o baldaquino del santo (1719-1720), el púlpito (José Coral, c. 1695-1759), los donativos en metálico y en piezas sobresalientes del virrey del Perú don José de Armendáriz y Perurena, marqués de Castelfuerte, así como el encargo del ciclo iconográfico de pasajes destacados de la vida del santo (Pedro Antonio de Rada, 1736) y realización de la magnífica peana del santo, diseñada por Carlos Casanova y ejecutada por Antonio Ripando, en 1736. Atriles, candelabros, ornamentos y donativos de otros navarros y pamploneses ausentes, hacen de la capilla del santo y su tesoro uno de los escenarios que hablan con absoluta claridad de devoción y unas circunstancias en nada ajenas a lo que Caro Baroja denominó como *La Hora Navarra del XVIII*.

En el Archivo Municipal de Pamplona hemos localizado un par de grandes diseños, a tamaño natural, de dos modelos de hacheros o blandones con destino a la capilla, que tienen sus referencias manuscritas en diferentes documentos del mencionado Archivo. En una sesión municipal de 24 de julio de 1732 se trató acerca del destino de los más de 4.000 pesos que había remitido el virrey de Perú, don José de Armendáriz, que según escribió «*pudo recoger de limosna entre los paisanos que residen en Indias*». Los ediles consideraron que entre las más precisas alhajas necesarias para la capilla y «*su mayor ornato y ostentación*», figuraba la ejecución de cuatro grandes blandones de plata, cuyo dibujo quedaría en la secretaría municipal para que lo viesen los posibles interesados en su ejecución. En el mismo acuerdo se decidió comprar una partida de plata vieja que se vendía en la ciudad para que sirviese en la obra de los blandones y se trabajasen a la mayor brevedad. Tras la oportuna discusión y aunque algunos regidores eran partidarios de empezar con el trono o peana, se optó por la fábrica de los grandes candeleros.

No cabe duda de que el diseño elegido fue el que lleva la inscripción del secretario municipal anotando la elección del mencionado modelo.

La siguiente noticia data del día 27 de agosto del mismo año de 1732. En un acta del ayuntamiento se dio cuenta de haber examinado varios memoriales y posturas realizadas para la ejecución de los blandones, estudiando las ofertas de Antonio Hernández y Antonio Ripando, que se comprometían a hacerlos a varios precios «*y últimamente el que en esta consulta se ha dado por el dicho Ripando, ofreciendo hacerlos según cualquiera de los dos diseños o perfiles que ambos han presentado a razón de real y medio la onza si fueren lisos y a dos reales, menos cuartillo, si se hiciesen según el diseño que eligió José Yabar, o haciéndose de la misma hechura y labor que llevan los frontales que hizo para dicha capilla el dicho Antonio Ripando*». Algún edil volvió a discrepar del encargo, insistiendo en comenzar por el nuevo trono para el santo, si bien el auto de ejecución de las piezas siguió adelante.

De los dos diseños, el elegido es el que más barroquismo presenta en los perfiles curvos de la pieza por su movimiento. Presenta base triangular con bolas y garras de león, con los frentes con rica hojarasca y tarjetones, astil en forma de pera con hojas de acanto y cabezas de querubines. El otro modelo se parece a otros realizados en la misma época en madera policromada con base triangular con decoración vegetal y astil bulboso y un trozo de fuste salomónico liso, con la opción de colocar una guirnalda de flores en las gargantas.

El platero adjudicatario, Antonio Ripando (†1772) era natural de Madrid y, tras un periplo por varias ciudades como Salamanca y Valladolid, desarrolló sus trabajos en la capital navarra en el segundo tercio del siglo XVIII. Trabajó diferentes piezas para la capilla de San Fermín, principalmente la peana del santo, gozando de gran prestigio en la ciudad.

[Ricardo Fernández Gracia]

Archivo Municipal de Pamplona. Mapas, planos y dibujos, núms. 99 y 100.

Archivo Municipal de Pamplona. Libro de Consultas 1728-1733, fols. 187 y 193 y ss.

Fernández Gracia, R., «Dos modelos de blandones para la capilla de San Fermín», *El dibujo en el proceso creativo de las artes. Trazas y diseños navarros 1500-1800*, Pamplona, Universidad de Navarra – Fundación Fuentes-Dutor y Fundación Gondra Barandiarán, 2023, pp. 508-509.

Orbe Sivatte, M., *Platería en el taller de Pamplona en los siglos del Barroco*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2008, pp. 301-303.





JUEGO DE ALTAR PARA LA COLEGIATA DE RONCESVALLES. VENTURA PÉREZ DE LOS RÍOS, c. 1795

DISEÑO DE JUEGO DE ALTAR PARA LA REAL COLEGIATA DE RONCESVALLES.
Ventura Pérez de los Ríos (c. 1795). Archivo de la Real Colegiata de Roncesvalles.

Diseño de un juego de altar compuesto por sendas piezas, cruz y candelero, datable en torno a 1795, de las que se muestra el alzado y la planta, dibujados en tinta negra con indicación de medidas en pies castellanos y firma del autor, Ventura Pérez de los Ríos. Las obras, que presentan la misma estructura, se articulan por medio de un pie troncopiramidal truncado apoyado sobre patas de bola, con los frentes ocupados por enmarcamientos rectos. Astil mixtilíneo formado por una sucesión de volúmenes de perfil marcado, con nudo de jarrón seguido de un cuerpo abalaustrado, todo ello enmarcado por sendos cuerpos cóncavos entre toros, sobre el que asienta el capitel, formado por un cuerpo de cuarto de bocel con molduras rectas superiores. En el candelero, sobre el capitel se sitúa un mechero cilíndrico con boca moldurada, mientras que en la cruz se dispone una cruz de brazos rectos cajeados con terminaciones trilobuladas, rayos biselados en el cuadrón y Crucificado de tres clavos con perizoma volado anudado a la izquierda. Se trata de piezas de líneas sobrias y arquitectónicas, donde la riqueza viene dada por el juego de volúmenes de los cuerpos que forman su estructura, que carece de decoración superpuesta, en la línea con el estilo clasicista desornamentado imperante a caballo entre el siglo XVIII y el siglo XIX.

Conservado en el archivo de la colegiata de Roncesvalles, no hay datos que acompañen a este diseño, salvo los que figuran inscritos en el mismo papel. La renovación de las obras empleadas en la liturgia de los templos fue una constante a lo largo de la historia, pudiendo deberse el encargo de alhajas de nueva factura a que las obras existentes estaban estropeadas por el uso, a que habían quedado ya desfasadas y se quería hacer otras más a la moda, o, incluso, debido a la perdida de las piezas anteriores por robos. En este sentido no hay que olvidar que la colegiata de Roncesvalles fue objeto de saqueo por el ejército francés durante la Guerra de la Convención (1793-1795) cuando entre el 23 de octubre y el 11 de noviembre de 1794 ocuparon la colegiata. No sería descabellado pensar que este diseño obedece a un encargo para reponer piezas perdidas en este saqueo. Desconocemos si estas obras finalmente se ejecutaron, ya que no han llegado hasta nuestros días, pero tampoco hay que pasar por alto que en 1838, y en el contexto de la Primera Guerra Carlista (1833-1840), la colegiata entregó a petición del Gobierno para cubrir gastos de guerra, entre otras piezas, «*Un juego de plata para el altar mayor y su adorno, para los días de primera clase, compuesto de seis candeleros, cruz, sacras, lavabo y evangelio de San Juan*», parte del cual podrían ser las piezas realizadas según este dibujo.

Tal y como figura manuscrito en la hoja, este diseño se debe a Ventura Pérez de los Ríos († 1797), escultor natural de Los Tojos, Cantabria, a quien vemos trabajando en Madrid en la decoración escultórica de edificios, conservándose sendos escudos de Carlos III de su mano, uno en la portada de la iglesia de la Asunción de Navalcarnero, labrado en 1770, y otro, realizado en 1789, en la del palacio del Consejo de la Inquisición. Posteriormente se trasladó a Cádiz, donde trabajó en las obras de la catedral nueva, edificio iniciado en 1722 y cuya construcción se prolongó hasta el siglo XIX, siendo nombrado en 1791 «profesor adornista» de la misma, encargándose de «quitar los malos ornatos que cargaron en la obra los antiguos maestros». En esta ciudad falleció en 1797, habiendo otorgado testamento el 23 de febrero de dicho año.

Sea cual sea el motivo del encargo de estas piezas, su diseño sigue los nuevos modelos imperantes en estos momentos, de líneas puras y desornamentadas del clasicismo, pudiendo ponerse en relación con los proyectos de remodelación y actualización de las iglesias hispanas, como las teorías del marqués de Ureña en cuanto a la depuración de los templos españoles de los excesos del barroco, planteamiento que estaban aplicando otros templos navarros como la catedral o la capilla de San Fermín de Pamplona. En este sentido es similar al diseño de un juego de altar del arquitecto José Armendáriz de colección particular de Pamplona.

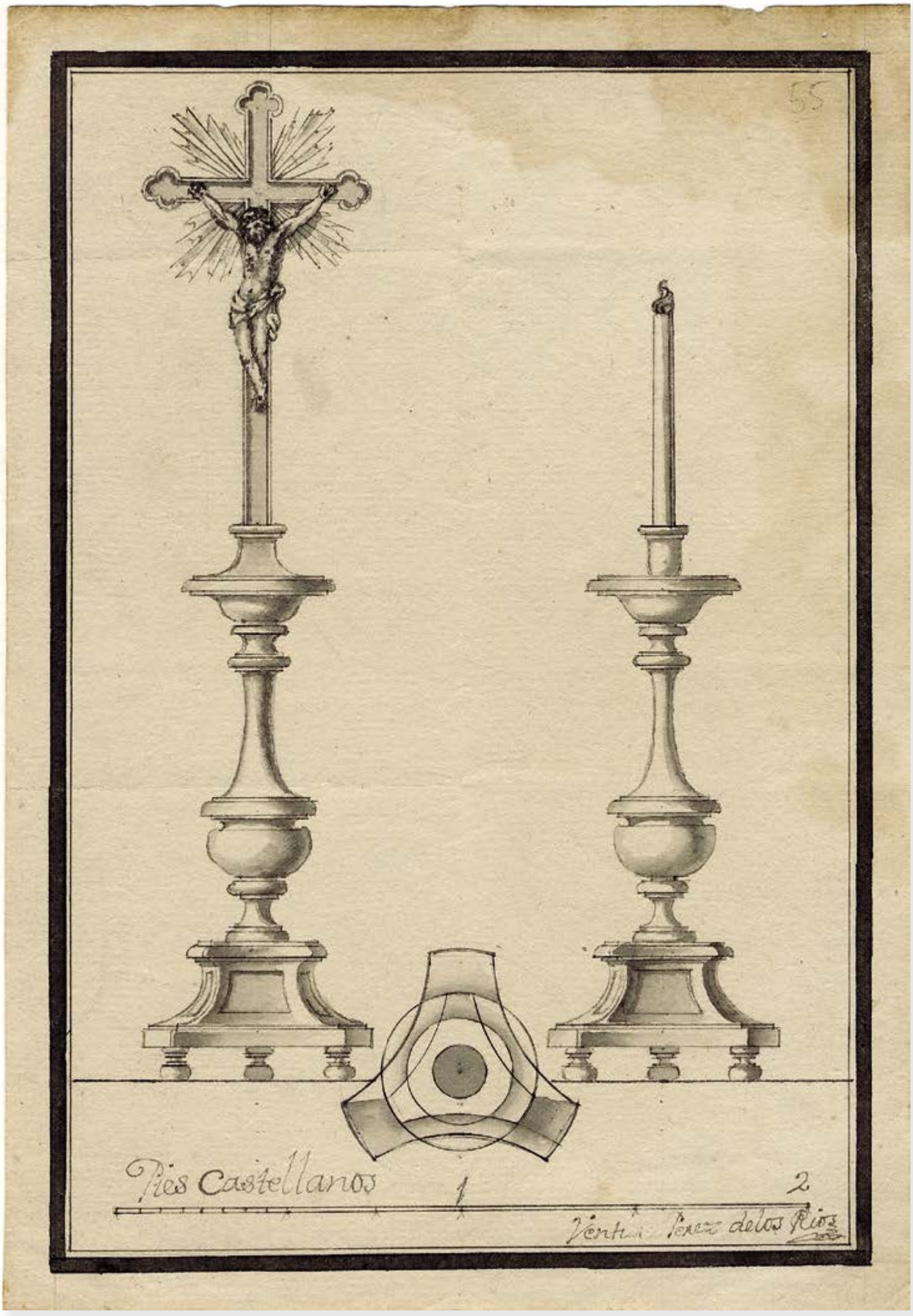
[Ignacio Miguéliz Valcarlos]

Archivo de la Real Colegiata de Roncesvalles. ACR. Obras, fajo 05, 22 (Plano 31)

Archivo Histórico Provincial de Cádiz. ES.11080, 1.2.1. Notarias del Distrito de Cádiz, Cádiz, Protocolo 3148, folios 81-84.

IBARRA, J., *Historia de Roncesvalles*, La Acción Social, Roncesvalles, 1936

MIGUÉLIZ VALCARLOS, I., «Diseño para piezas de altar», en FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El dibujo en el proceso creativo de las artes. Trazas y diseños navarros. 1500-1800*, Universidad de Navarra, Fundación Fuentes Dutor y Fundación Gondra Barandiarán, Pamplona, 2023.


55
Pies Castellanos
1
2

MAZAS PARA LA DIPUTACIÓN DE NAVARRA. FÁBRICA DE PLATERÍA ISAURA DE BARCELONA, c. 1860

DISEÑOS DE MAZAS PARA LA DIPUTACIÓN DE NAVARRA.
Fábrica de platería Isaura de Barcelona, c. 1860. Archivo Real y General de Navarra.

Recopilación de cuatro dibujos en el que se recogen sendos diseños de mazas ceremoniales para la Diputación Foral de Navarra, y que se conserva en el Archivo Real y General de Navarra. Realizado en grafito con inscripciones manuscritas también en grafito «*32 P. una. Si en lugar de ángeles, unos adornos, 25 P. una. Sin adornos, 20 P. una*», y «*La longitud de la maza es de unos 4 ½ palmos. Todo es plateado Ruolz. A veces en lugar de la corona se pone a un escudo con las armas de la Diputación: en este caso el precio es igual. Estas notas son de la casa Isaura de Barcelona*». Todos los diseños se articulan según un mismo patrón estructural y decorativo, con ligeras variantes, sobre todo en el primero. Este obedece a una maza con cañón cilíndrico estriado y cabeza ajarronada mixtilínea, con cuatro ángeles sobrepuestos y rematado por corona imperial. La segunda maza presenta cañón bipartito, con la parte inferior con decoración vegetal y la superior estriada y con una cinta con la inscripción «*DIPUTACIÓN DE NAVARRA*» vista parcialmente, con cabeza también de jarrón, pero de líneas rectas, con tres ángeles sobrepuestos, unidos entre si por cadenas, que enmarcan las armas de Navarra, todo rematado por orbe con corona imperial. Más similares entre si son las últimas mazas, con el cañón similar al anterior y cabezas arquitectónicas de perfil hexagonal, que repiten los elementos decorativos de la segunda maza, pero con variantes en cuanto a su interpretación. Ambos dibujos se acompañan de la planta de la cabeza, en la que se puede ver sus proporciones y articulación, incluyendo una de ellas un diseño independiente de la heráldica del reino. Presentan una rica decoración, más sobria en la primera de las mazas, articulada por elementos vegetales y estrías que se complementan con ángeles y las armas de Navarra. Se trata de diseños que siguen modelos barrocos, tanto en lo estructural como en lo ornamental, muy similar al de las dos mazas ya existentes en la Diputación. Estas fueron labradas en 1604 por el platero de Pamplona Miguel Cerdán (c. 1563-1606), en colaboración con su yerno García de Zabalza (1577-1639). Desconocemos el motivo por el cual la Diputación del reino se planteó encargar nuevas mazas de plata, quizás para completar el juego de dos añadiendo cuatro piezas más que dignificasen el ceremonial de la Diputación, motivo por el que se pidió un diseño similar al de las ya existentes, o quizás vendría motivado por el mal estado de estas, que habían sufrido numerosas restauraciones a lo largo del tiempo, la última por el platero Vicente Sasa en 1834.

Tal y como se indica en el dibujo, estaba previsto que las mazas las realizase la casa Isaura de Barcelona, una fábrica de objetos de bronce y plata fundada por Francisco Isaura i Fargas (1824-1885) que había obtenido numerosos premios y medallas en exposiciones nacionales e internacionales, siendo Francisco distinguido con el cargo de platero y fundidor broncista de la Real Casa y Cámara de S. M. y la medalla de la orden de Isabel la Católica. La inscripción nos indica también que las mazas se iban a realizar en plata Ruolz, técnica industrial moderna de galvanización electrolítica que había patentado el conde Henri Ruolz (1808-1887) en París en 1841, y de la que Isaura había comprado la patente para España. A su muerte heredó la fábrica su hijo, Ramón Isaura i Andreu, que se declaró en quiebra en 1888.

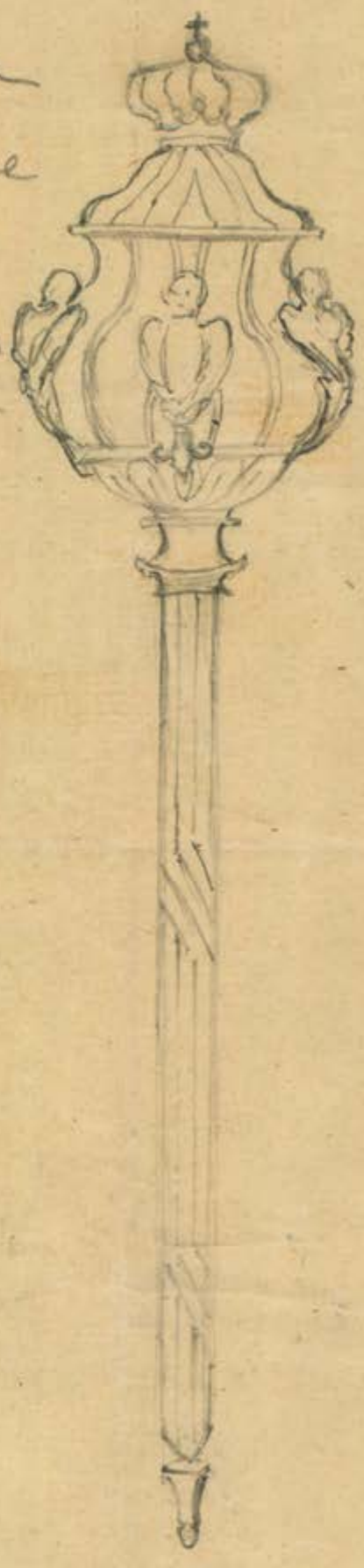
Las mazas han sido a lo largo de la historia de uso habitual en el ceremonial de diferentes instituciones, como símbolo de autoridad y signo de distinción y poder. Estas obras simbolizan el poder ejercido por sus propietarios, siendo portados por figuras *ad hoc*, los maceros, encabezando las comitivas de las instituciones a las que pertenecían, siguiendo el protocolo de la misma. Su empleo se significó a lo largo del quinientos, cuando fueron usadas de manera habitual tanto por estamentos civiles como religiosos. La Diputación del Reino de Navarra solicitó ya desde 1572 la concesión del privilegio de acompañamiento de mazas en las Cortes de Navarra, lo cual le fue finalmente concedido por Felipe III en 1600. Dependiendo de la importancia del acto en el que se requería su uso, podía disponerse la utilización de dos, cuatro o seis mazas. En Navarra cuando se celebraban las sesiones de las Cortes generales del Reino, los representantes de la Diputación se hacían acompañar de dos maceros. En las piezas de instituciones de carácter civil lo habitual era que figurasen claramente visibles los emblemas heráldicos de los organismos que las habían encargado.

[Ignacio Miguéliz Valcarlos]

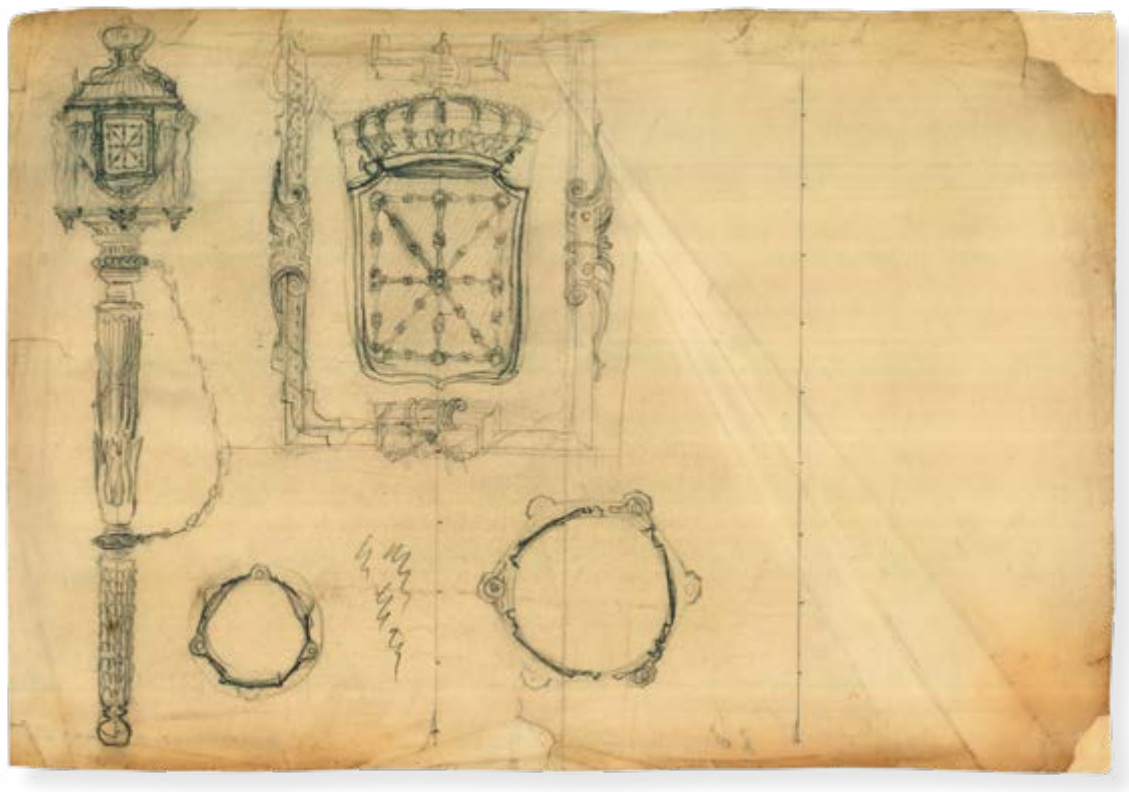
Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 469.
MIGUÉLIZ VALCARLOS, I., «Mazas ceremoniales civiles en Navarra», en J. RIVAS CARMONA, *Estudios de platería. San Eloy 2010*, Murcia, Universidad de Murcia, 2010, pp. 487-501.

32 $ cada

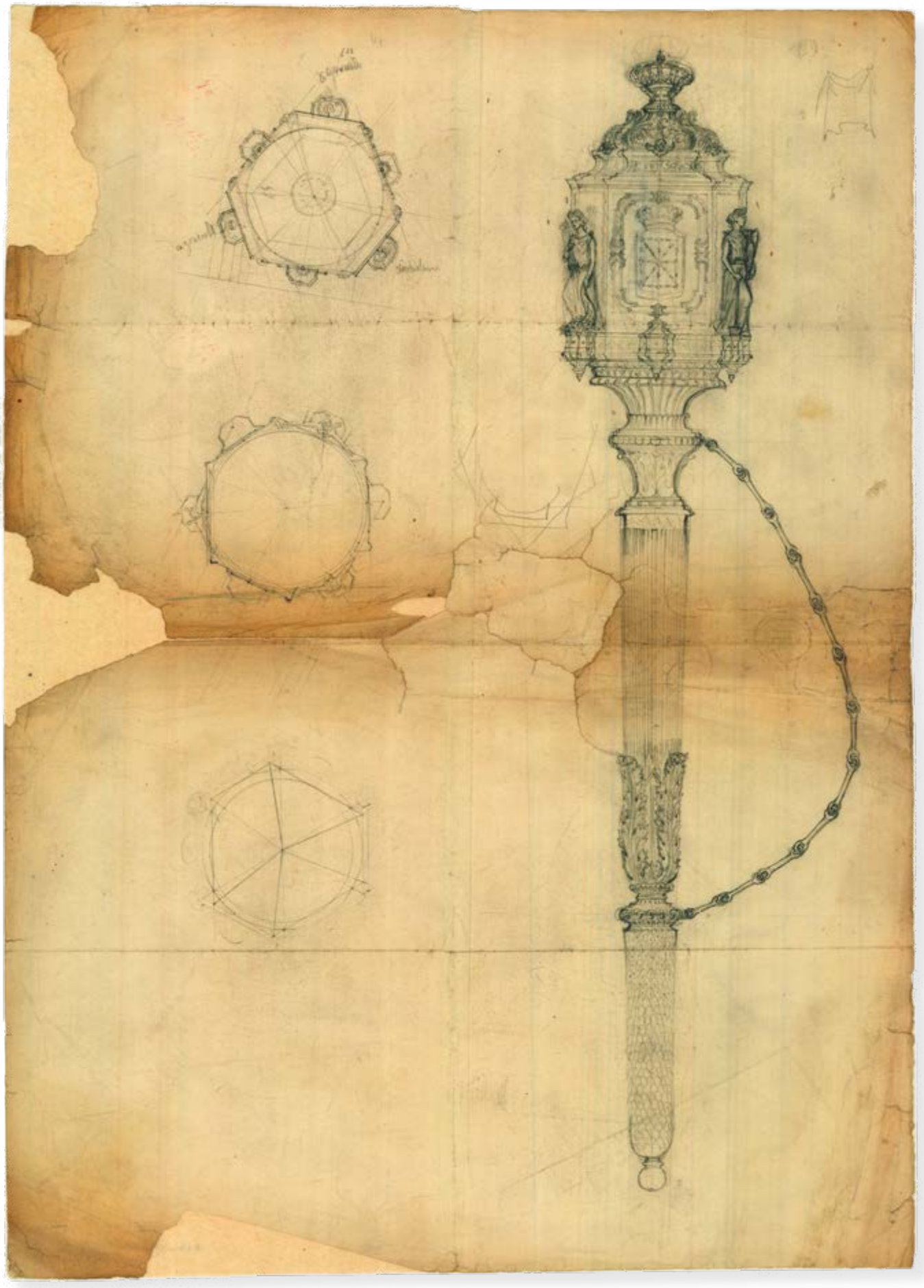
Le en lugar de
angeles, unos
adornos 25 $ cada
Sin adornos
20 $ uno







DISEÑOS DE MAZAS PARA LA DIPUTACIÓN DE NAVARRA.
Fábrica de platería Isaura de Barcelona, c. 1860. Archivo Real y General de Navarra.



LÁMPARA, c. 1870

Diseño de lámpara de perfil circular y cuerpos decrecientes, articulada mediante boya bipartita con sendas molduras, la superior lisa de paredes alabeadas y la inferior convexa gallonada, que da paso a un cuerpo convexo liso y otro cóncavo decorado por medio de una cenefa de hojas de palma, que presenta adosados en los ángulos cuatro grifos de gran desarrollo. Sigue una amplia moldura recta con cenefa de espejos ovales, a la que se adosan cuatro volutas en S sobre las que apoyan los grifos, continuado en un cuerpo semiesférico gallonado del que pende el remate formado por dos bolas de tamaño decreciente, con hojas de cardo la superior y lisa la inferior. El manipulo, del que cuelgan cuatro cadenas que mueren en las cabezas de los grifos, repite el cuerpo principal de la lampara en menores dimensiones. Presenta un rico juego de volúmenes de perfiles marcados que, sin embargo, en la parte superior quedan desdibujados por los cuerpos de los grifos que presentan en el frente. Esta iconografía se complementa por una elegante ornamentación compuesta por elementos vegetales y geométricos, que se distribuyen de manera ordenada en las diferentes molduras que articulan su estructura. Se trata de una decoración de gusto clasicista que repite motivos de tipo vegetal y geométrico recurrentes en las piezas de platería desde finales del siglo XVIII y que perduraron a lo largo de la siguiente centuria. Mayor originalidad presentan los cuatro grifos, tomados de repertorios del manierismo fantástico de finales del siglo XVI, y que se retomaron con fuerza en la segunda mitad del siglo XIX, en piezas de carácter neorenacentista.

Las lámparas labradas en plata fueron habituales en las iglesias hispanas a lo largo de la Edad Moderna, contando la mayoría de los templos con al menos un ejemplar. Sin embargo, el hecho de que su carácter fuese funcional y de que no tuviesen un uso especifico en la liturgia hizo que fuesen de las primeras piezas en perderse tras los avatares que se sucedieron en España desde finales del siglo XVIII y a lo largo de la siguiente centuria: Guerra de la Convención (1793-1795), Guerra de la Independencia (1808-1814) y las Guerras Carlistas (1833-1840, 1846-1849 y 1872-1876), así como las desamortizaciones vividas por la iglesia. El motivo de esta perdida se debió bien a que se entregaron al Gobierno para cubrir gastos de guerra, o bien a que fueron robadas en los saqueos sufridos por los templos hispanos, sin ser repuestas en materiales nobles con posteridad, como si se hizo con otras tipologías.

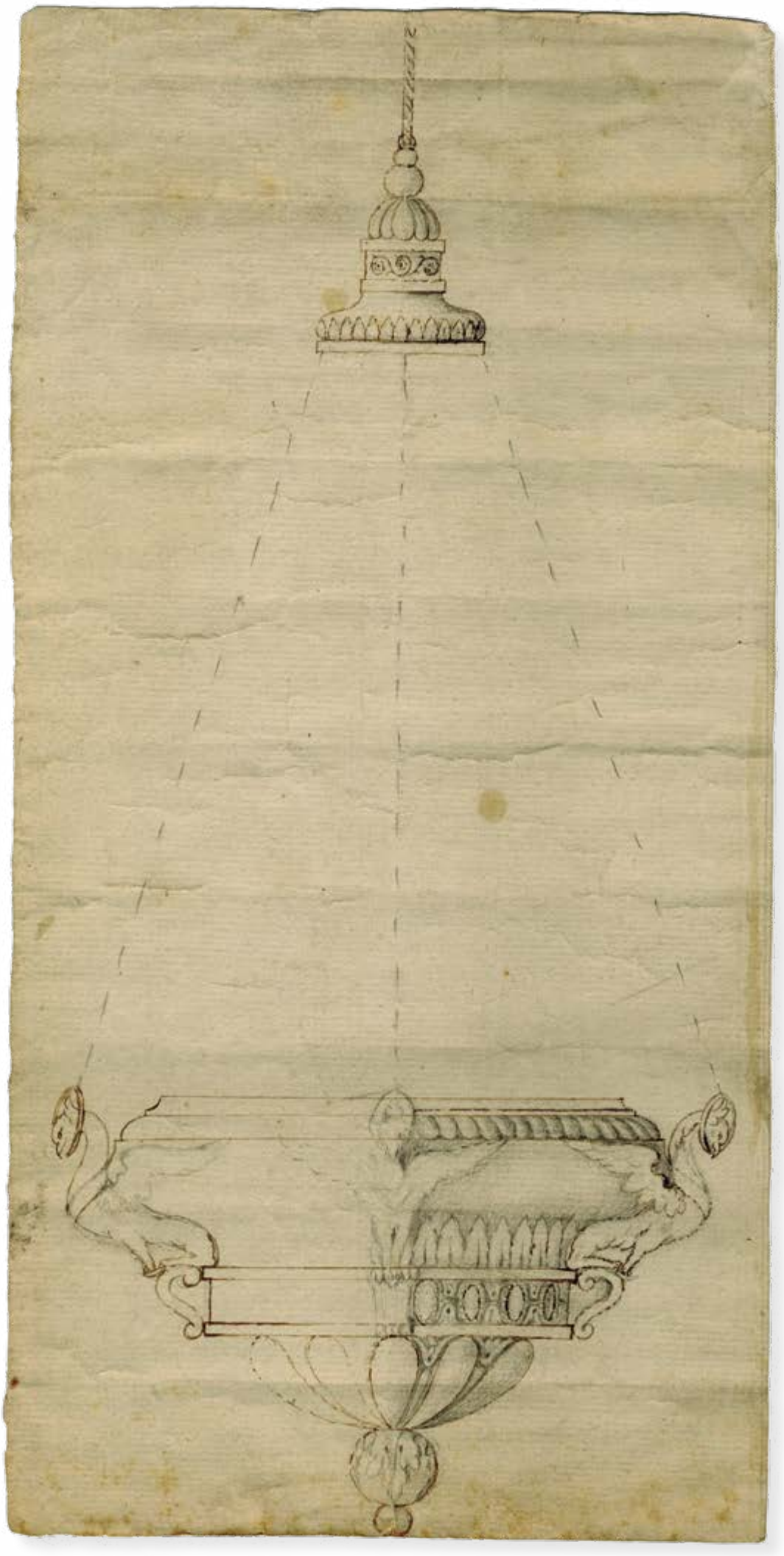
El dibujo aquí mostrado, del que desconocemos cualquier dato que pudiese ayudarnos a vincularlo con un autor, procedencia o destino, obedece a la corriente de gusto historicista que se vivió en la segunda mitad del siglo XIX, desde la arquitectura a las artes decorativas, en las que se realizaron obras siguiendo estilos de tiempos pasados con un carácter ecléctico. De esta forma, las figuras de los grifos que se adosan al cuerpo superior de la lámpara se inspiran en las figuras de animales fabulosos y mitológicos empleados por el manierismo fantástico del tercer cuarto del siglo XVI. Estos motivos se utilizaron de manera recurrente en las artes decorativas, desde piezas de joyería a obras de platería y *objets de vertu*, tanto de carácter civil como religioso, que se pusieron plenamente de moda en la segunda mitad del siglo XIX. El coleccionismo de estos objetos alcanzó un amplio desarrollo, propiciado en nuestro país por los efectos de la desamortización y las necesidades económicas de la iglesia, que puso en el mercado numerosas alhajas de este tipo a disposición de los coleccionistas. Igualmente fueron muchos los objetos que se realizaron en estos momentos siguiendo estos modelos, algunos como recreaciones contemporáneas y otros como falsificaciones que se hacían pasar por autenticas. En este sentido son conocidos las joyas realizadas por el joyero Alfred André (1839-1919) imitando piezas renacentistas, o las recreaciones de objetos de cristal de roca, muchas veces imitando animales fantásticos, tal y como se realizaban en el siglo XVI, piezas que tenían una amplia demanda en el mercado. Al mismo tiempo, artistas contemporáneos creaban objetos siguiendo modelos de estilos pasados pero de carácter personal, como pueden ser los objetos en damasquinado de Plácido Zuloaga (1834-1910), algunos de los cuales repiten modelos decorativos del manierismo, entre ellos los animales fantásticos propios de estos momentos, como los grifos de este diseño, animales que podemos ver no solos en algunas de las obras de este maestro conservadas, sino también en los bocetos dejados por este artista.

[Ignacio Miguéliz Valcarlos]

Colección particular.

BIMBENET-PRIVAT, M.; DISTELBERGER, R. y KUGEL, A., *Joyaux Renaissance. Une splendeur retrouvée*, Paris, J. Kugel, 2000.

LARRAÑAGA, R., *Los bocetos de Plácido Zuloaga. Placido Zuloagaren zirriborroak*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1997.



DISEÑO PARA LÁMPARA,
c. 1870.
Colección particular.

CADENA DE DIPUTADO FORAL DE NAVARRA. JUAN JOSÉ GARCÍA, 1953

Hasta el presente han sido cuatro los tipos de medallas utilizadas por la Diputación del Reino y su sucesora la Diputación Foral de Navarra desde que las Cortes del antiguo reino adoptaran esta insignia para sus miembros en 1829. Según Martinena, las primeras medallas «*con las armas del Reino*», confeccionadas por un platero madrileño en 1829, fueron empleadas por la Diputación Foral hasta aproximadamente 1864, cuando se reemplazaron por otras de corte neoclásico, en uso hasta 1938. Aquel año la Diputación decidió acolar al escudo de Navarra la Cruz Laureada de San Fernando concedida por el general Franco el año anterior, lo que hizo necesaria la sustitución de las veneras decimonónicas por otras que reflejasen el nuevo escudo provincial.

Para la construcción de las nuevas insignias la Diputación recurrió al cordobés José Aumente, que regentaba un taller de platería y joyería en el número 8 del compás de San Francisco. Según se desprende de la carta enviada por el joyero el 22 de enero de 1938, las aspiraciones de la Diputación eran altas, ya que pretendía adquirir unas medallas de oro de 18 quilates con un coste de 1.000 pesetas cada una. La ocasión fue aprovechada por la corporación para introducir un cambio en la manera de lucir la medalla, que pasaría de llevarse prendida en la solapa a colgarse pendiente del cuello. Esta decisión seguía el ejemplo del Ayuntamiento de Pamplona, que en 1930 había comenzado a llevar la venera bajo la pajarita, con un cordoncillo del color de la bandera de la ciudad. Sin embargo, la Diputación no quería contentarse con un simple cordoncillo, sino que deseaba que cada medalla estuviese acompañada de su respectiva cadena de oro, con un coste de 20 pesetas por gramo. Estos precios no achantaron a la Diputación, que en su sesión del 22 de marzo de 1938 acordó la adquisición de nueve medallas de oro y de diez insignias de solapa del mismo metal. Al día siguiente, el vicepresidente comunicó al joyero el acuerdo de la corporación solicitándole, entre otras cosas, que informase del «*precio de las cadenas, calculando su peso aproximado y si hubiere inconvenientes para adquirir el oro para ellas podríamos sustituirlas ahora por un cordón con los colores nacionales*».

Fueron sin duda los elevados precios y el contexto de la guerra civil los que hicieron que la Diputación optase finalmente por unas medallas de plata dorada prendidas, no de cadenas de oro, sino de sendos cordones de seda encarnada que adquirieron al comerciante pamplonés Julián Erroz, que poseía una fábrica de cordonería y pasamanería de la calle Zapatería. Frente a las más de 10.000 pesetas inicialmente previstas, las medallas tuvieron un coste total de 1.440 pesetas y los cordones de 48.

A pesar de todo, el deseo de dotar de cadenas a las medallas de los diputados debió de quedar latente en la mente de la Diputación, que catorce años después resucitó esta cuestión. De este modo, sabemos que entre los puntos el orden del día de la sesión de la Diputación del 18 de octubre de 1952 estaba el de una «*carta del taller-escuela Juan José, para orfebres, de Madrid, sobre confección de cadenas*». Este punto, con todo, no fue tratado y fue marcado como tal por el secretario. Desgraciadamente, a partir de ahí la documentación navarra guarda silencio absoluto.

Es el dibujo conservado en el Museo del Traje, fechado en 1953, el que nos desvela que la intención de la Diputación Foral fue lo bastante seria como para encomendar el diseño de la cadena, por lo que el asunto se debió de tratar de manera extraoficial, a la espera, quizás de tomar una decisión definitiva. La persona a la que recurrieron los diputados fue al madrileño Juan José García García (1893-1962). Autodenominado por él mismo como «cincelador», según María Antonia Herradón este artista se caracterizó por su gran versatilidad, desempeñándose en el terreno de las artes decorativas como dibujante, escultor, pintor, broncista, platero o joyero. Ello hizo que fuese reclamado por las élites civiles y eclesiásticas de Navarra en numerosas ocasiones, como en esta.

El diseño propuesto consistía en una sucesión de águilas unidas por cadenas. Ninguno de estos dos elementos era casual. Las cadenas remitían al escudo de Navarra, hecho que quedaba reforzado al reproducir estas la forma de las cadenas de las Navas de Tolosa conservadas en el Palacio de Navarra. El águila, tomada del sello personal de Sancho VII el Fuerte (1154-1234), hacía referencia al considerado en los años 50 del siglo pasado como el primitivo escudo de armas del reino de Navarra. Todo ello hacía de esta cadena un complemento simbólico de la medalla, pues la unión de ambas piezas servía para mostrar tanto el escudo oficial de Navarra, como el considerado por la Diputación como segundo emblema heráldico de Navarra.

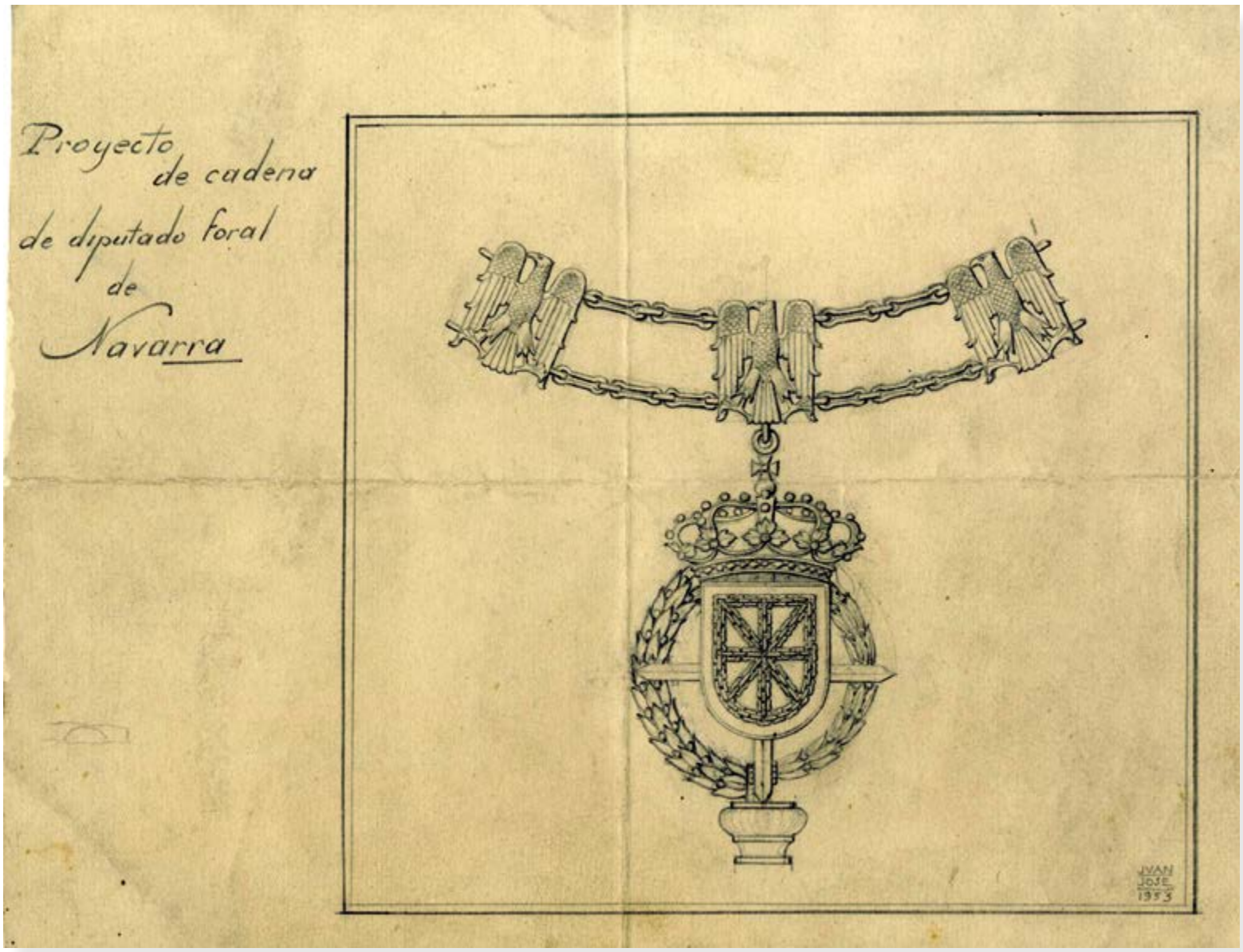
[Alejandro Aranda Ruiz]

Museo de Traje, Madrid, CE114651-ID1.

Archivo Real y General de Navarra. Orden del día del pleno de la Diputación Foral y Provincial de 18 de octubre de 1952; Cuentas provinciales, gastos varios Diputación, 1938; Cuentas provinciales, gastos de material, 1939; Cuentas provinciales, gastos enero 1939.

Herradón Figueroa, M.ª A., «Las joyas de Juan José García: un artista madrileño raro y olvidado», en Rivas Carmona, J. (coord.), *Estudios de platería: San Eloy*, Murcia, Fundación Caja Murcia/Universidad de Murcia, 2014, pp. 219-231.

Martinena Ruiz, J. J., «El ceremonial solemne de la Diputación de Navarra en los actos religiosos», en *El Himno de Navarra «Marcha para la entrada del Reyno»*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1987, pp. 29-81.



PROYECTO DE CADENA DE DIPUTADO FORAL DE NAVARRA.
Juan José García, 1953. Museo del Traje. Fundación Juan José García, Madrid.

TRES OPCIONES PARA UNA VIDRIERA EN LA CAPILLA DE SAN AGUSTÍN DE LA COLEGIATA DE RONCESVALLES CON LA BATALLA DE LAS NAVAS DE TOLOSA.
1905

PROYECTO DE VIDRIERA PARA LA CAPILLA DE SAN AGUSTÍN DE LA COLEGIATA DE RONCESVALLES.
Maumejean (Pau) Francia, 1905. Archivo Real y General de Navarra.

A finales del siglo XIX, las guerras, las desamortizaciones y las dificultades económicas, habían asolado los edificios de la colegiata de Roncesvalles. Bajo el mandato del prior Nicolas Polit (1887-1906) se iniciaron obras de reparación entre ellas la de la capilla de San Agustín. El encargado de esta restauración fue Florencio Ansoleaga, vicepresidente de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra (CMHAN) y arquitecto de las diócesis de Pamplona-Tudela. Como relata el propio Ansoleaga, en el boletín de la CMHAN, la capilla había perdido el pavimento original y hubo que restaurar la tracería de los ventanales este y oeste. «*se decidió dejar completamente diáfano todo el hueco* [de la ventana del muro sur] *y colocar en ella una gran vidriera en la que se representase la batalla de las Navas de Tolosa... Se pidieron proyectos y precios a las fábricas de los señores Maumejean de Pau; de D. Jose Maumejean, de Madrid y a la casa Mayer de Múnich... A las tres fábricas, se entregó el mismo programa y todas ellas presentaron su trabajo artísticamente acuarelado, sin que la diferencia de los precios fuese de gran consideración*»

El Eco de Navarra en 1904 nos acerca a lo que debió ser el programa solicitado: «*La acometida del rey don Sancho el Fuerte con los navarros a la férrea tienda del rey moro en la memorable batalla de las Navas de Tolosa*» Fotografías de los tres proyectos se conservan en el Archivo Real y General de Navarra provenientes del museo de la CMHAN, donde ingresaron según acta del 5 de agosto de 1905. Los tres nos muestran la legendaria escena en la que el rey navarro carga a caballo sobre el campamento árabe rompiendo las cadenas que lo protegen y se enfrenta con la guardia negra, formada por esclavos negros encadenados, que defienden la tienda del emir Muhammad an-Nasir (Miramamolín para los cristianos).

En el proyecto de Maumejean de Pau se ve al rey navarro montado en un caballo negro sujetando un roquete a punto de atravesar a un esclavo de las defensas musulmanas. El caballo rompe la valla de cadenas que protege al califa que, desde la parte superior derecha en la puerta de su tienda, de pie y con el Corán en la mano, arenga a sus tropas. Destaca sobre el rey Sancho el estandarte de la virgen. En lo alto de la vidriera dos ángeles contemplan la escena rodeados de los escudos de Navarra, de la colegiata de Roncesvalles y el águila del rey navarro. Una cenefa formada por cadenas y hojas de parra rodean todo el ventanal.

EL proyecto presentado por la casa Mayer de Múnich muestra al rey cristiano atravesando a caballo la valla de cadenas que protege a la tienda del campamento musulmán. Destaca el horizonte cubierto de montañas desnudas. En lo alto de la ventana se ven una gran cantidad de símbolos heráldicos de difícil identificación excepto el central que se trata del escudo de España. Estos símbolos continúan por una cenefa que rodea toda la vidriera.

En la propuesta presentada por la casa Maumejean de Madrid vemos la escena a través de un ventanal gótico de tres vanos. En el vano central aparece el rey coronado, montado en un caballo blanco, en visión frontal, en una pose muy serena. Se dirige al frente, donde se sitúan el ejército musulmán, que con sus arcos apuntan hacia el rey cristiano. Este lleva un estandarte mariano en su mano izquierda y una espada en la derecha. En primer plano, con un caballo negro derribado vemos al que parece el rey moro que yace muerto con los ojos cerrados y atravesado por una flecha.

El restaurador Ansoleaga nos sigue narrando que «*Para la elección de los tres proyectos... se invitó al directo de la escuela de arquitectura de Madrid D. Federico Aparici... y al que fue vicepresidente de esta comisión de monumentos D Juan Iturralde y Suit*» «*La opinión de las dos personas citadas y la mucho más modesta del que suscribe* [Florencio Ansoleaga] *coincidieron en dar la preferencia al croquis presentado por D Jose Maumejean, de Madrid, debido quizá, entre otras razones a que la composición del citado croquis se suple en parte la tracería que antes existió, haciéndolo por tanto más arquitectónico y de más carácter religioso*»

La casa madrileña Maumejean colocó la vidriera hacia 1906 aunque con importantes modificaciones con respecto al proyecto inicial. Así entre otros detalles, el rey ya no mira al espectador, sino que mira hacia arriba, ya no porta el estandarte mariano, sino que lleva el escudo con el águila; el rey moro ya no se muestra muerto con los ojos cerrados, sino que aparece herido con los ojos abiertos, etc.

[José Ignacio Riezu Boj]

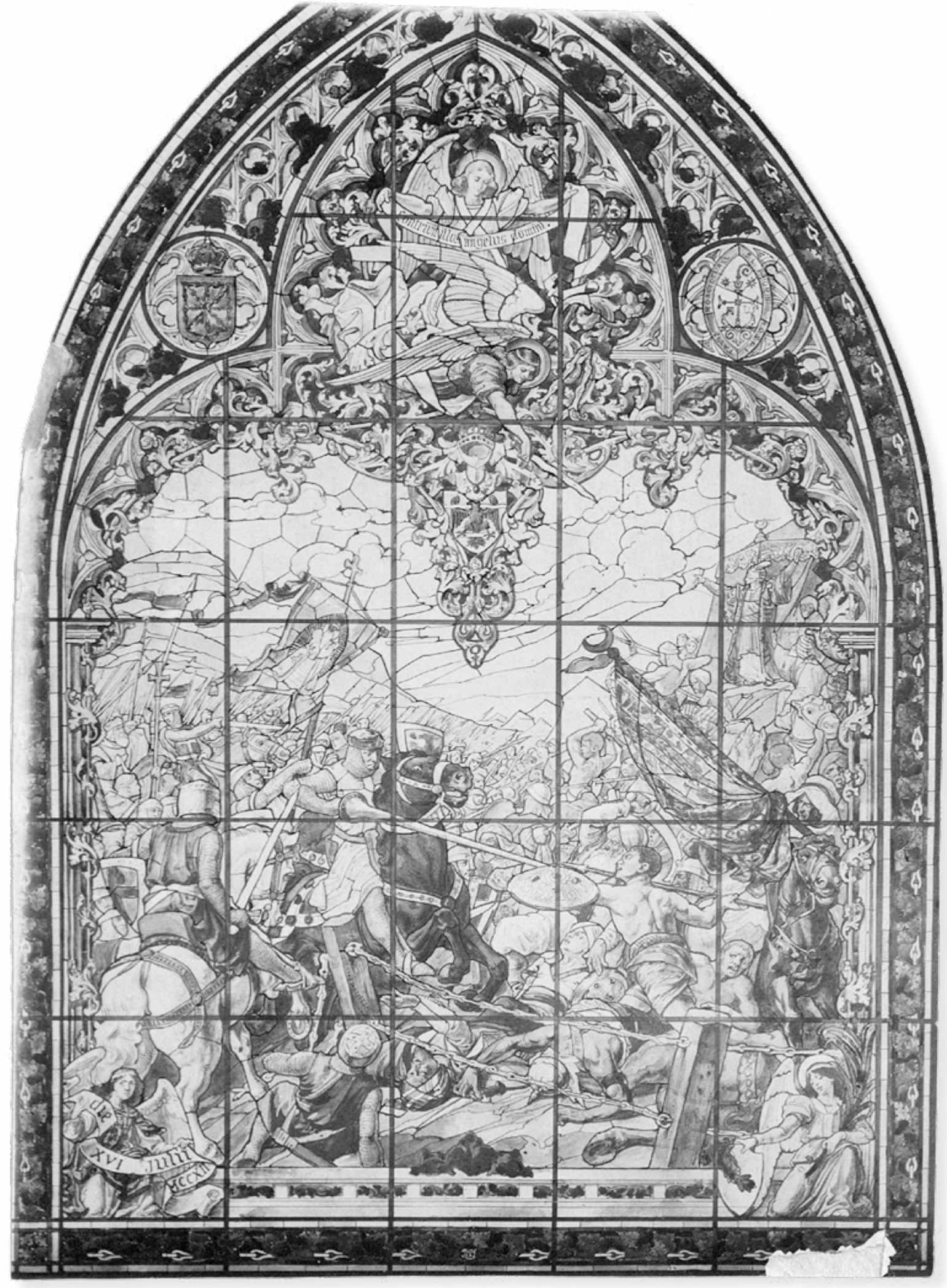
Archivo Real y General de Navarra. Actas de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra. Acta del 9 de agosto 1905.

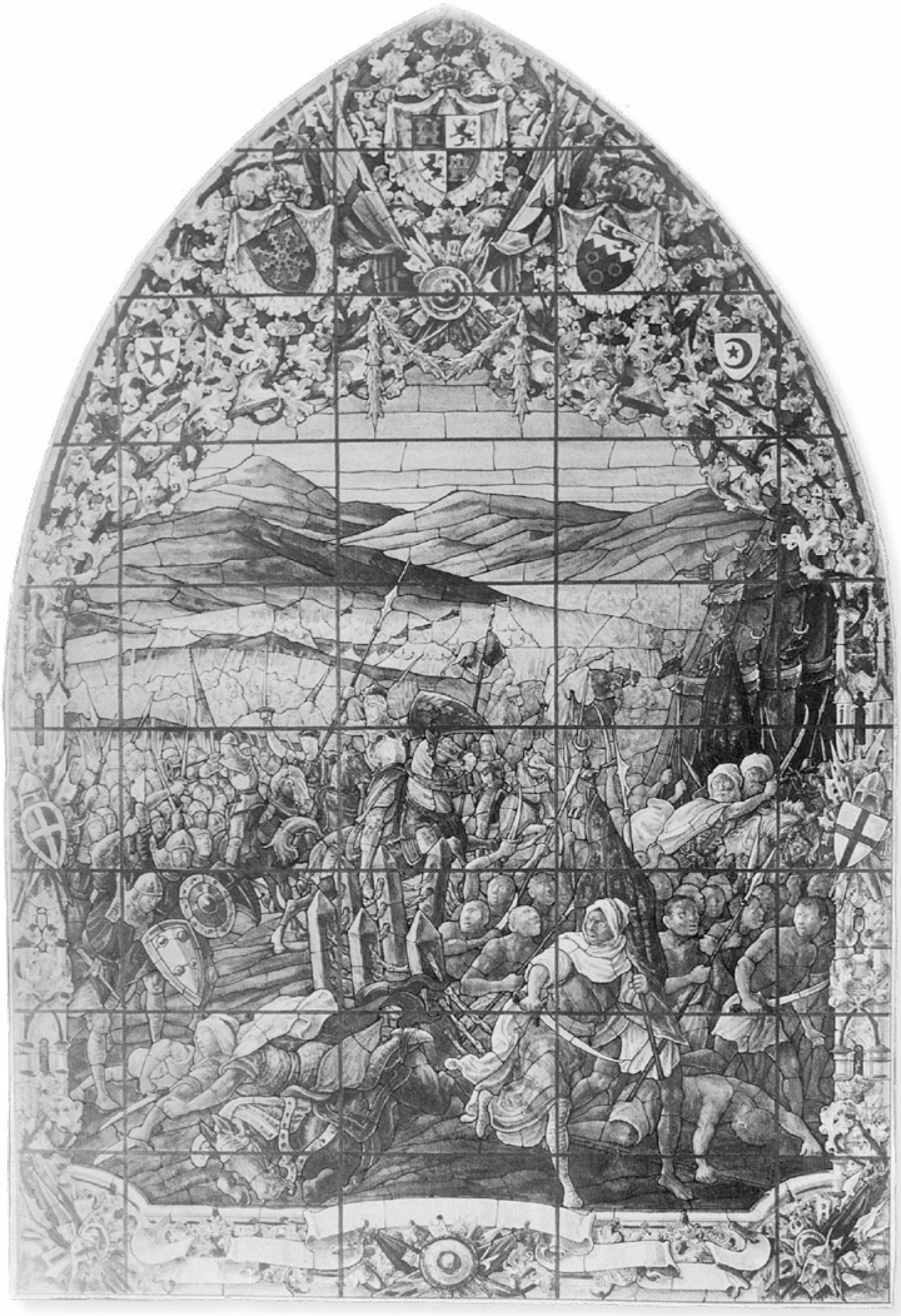
Archivo Real y General de Navarra. Fondo de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra. Cartografía – Iconografía, núm. 244.

ANSOLEAGA ELIZONDO, F., «Roncesvalles. Vidriera de la capilla de San Agustín», *Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra,* núm. 9, 2.ª época (1912), pp. 117-119.

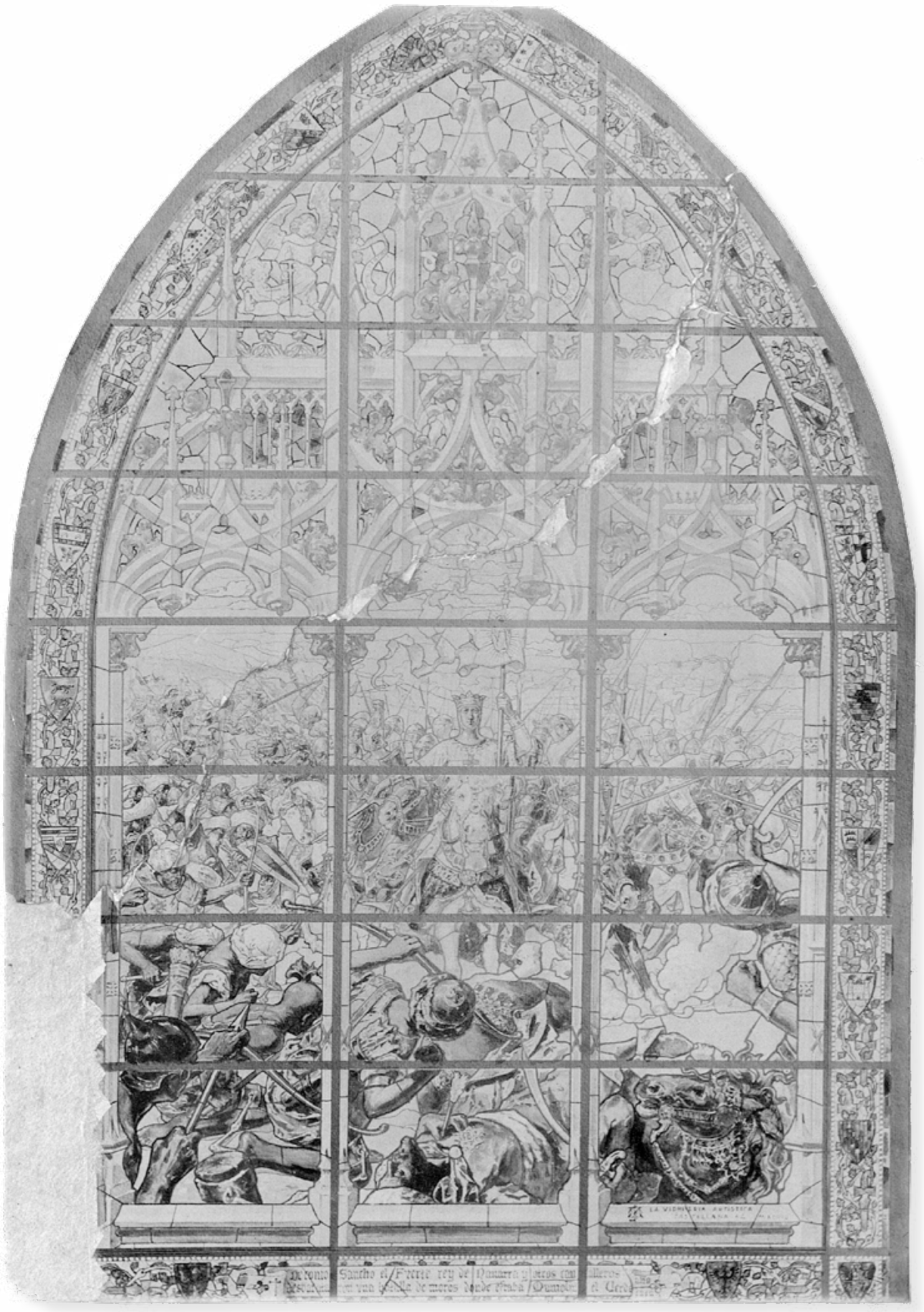
IBARRA MURILLO, J., *Historia de Roncesvalles*, Pamplona, La Acción Social, 1936.

«Roncesvalles», *El Eco de Navarra*, 27 de octubre de 1904, p. 1.


Contra illos angelus domini
XVI
MCCXIII



PROYECTO DE VIDRIERA PARA LA CAPILLA DE SAN AGUSTÍN DE LA COLEGIATA DE RONCESVALLES.
Mayer (Múnich) Alemania, 1905. Archivo Real y General de Navarra.



PROYECTO DE VIDRIERA PARA LA CAPILLA DE SAN AGUSTÍN DE LA COLEGIATA DE RONCESVALLES.
Maumejean (Madrid), 1905. Archivo Real y General de Navarra.

VIDRIERA PARA LA IGLESIA COLEGIAL DE RONCESVALLES. CASA MAUMEJEAN, 1942

A lo largo del proceso de restauración de la iglesia colegial de Roncesvalles, realizado entre 1939 y 1945 y dirigido artísticamente por Onofre Larumbe, y ejecutado por Francisco Garraus, fueron muchas las controversias y disensiones entre los propios miembros del cabildo y con Larumbe y Garraus, como el uso del cemento en vez de piedra, la bóveda de acceso al claustro, la entrada a la cripta y otras muchas. Pero no menor fue la cuestión de las vidrieras para la iglesia, que suscitó diferentes opiniones en las reuniones capitulares, tanto en cuanto a su estilo y tamaño como en lo tocante a los temas que debían figurar.

Para la elección de temas de las vidrieras y la empresa que debía elaborarlas se creó una comisión capitular en 1940, formada por Fermín Goicoechea, Agapito Martínez, Cesáreo Ibarra y Onofre Larumbe, que se puso en contacto con las casas Maumejean (Madrid), Zettler (Munich), Vidrieras de Arte (Bilbao) y Unión de Artistas Vidrieros de Irún. Incluso el propio Onofre Larumbe realizó un diseño en cinco óvalos, que fue rechazado por el cabildo, pues deseaban imágenes de gran tamaño. También se rechazaron propuestas de algunos canónigos que deseaban incluir temas legendarios y personajes históricos relacionados con la colegiata en los rosetones laterales, como Martín Azpilcueta, Francisco Navarro, Sancho el Fuerte o el obispo Úriz y Lasaga. Inicialmente fue rechazada esta idea porque el cabildo dudaba de si era posible colocar en las vidrieras imágenes de varones no declarados santos, y definitivamente con la respuesta del obispo Olaechea estableciendo que, en su opinión, no deberían aparecer motivos posteriores al siglo XIII. Quizás esta concepción de restauración «en estilo» fue lo que llevó a desechar la inclusión de San Francisco Javier en una vidriera de los absidiolos, siendo sustituido por San Veremundo.

Dos de esos temas descartados para los rosetones laterales serían reutilizados para las vidrieras de los ventanales laterales del frontis de la iglesia: la Aparición de la Virgen, sobre blanca nube, a los antiguos peregrinos acosados por los lobos, en el del lado del Evangelio, y en el de la epístola las actuales peregrinaciones de los valles de Erro y Arce con sus cruceros, camino de Roncesvalles, cuidando de hacer el mainel lo más fino posible para no dificultar la visión de las escenas. Estos ventanales ideados por Larumbe sustituyeron a los óculos que existían previamente, quizás a su vez producto de la modernización del siglo XVII. Aunque se inventaron rosetones y otras ventanas, en algunas fotos de principios del siglo XX se puede apreciar las trazas de dos ventanas góticas apuntadas compartiendo espacio con los óculos, lo que explicaría la falta de polémica por esta decisión concreta entre los documentos capitulares.

El ejemplo que traemos aquí, las peregrinaciones de los valles de Erro y Arce, realizado por la casa Maumejean en 1942, es el único boceto de vidriera que se conserva en el Archivo de la Colegiata de Roncesvalles. Este hecho se explica fácilmente, pues era habitual enviar uno o varios bocetos y, si resultaba satisfactorio, era devuelto a la fábrica, para que pudieran realizar la vidriera. En el caso que nos ocupa, enviaron únicamente boceto de una de las dos vidrieras del ventanal del frontis como muestra del estilo, pero, al decidir no hacerla, nunca se devolvió a fábrica, quedando como testigo del arte soñado.

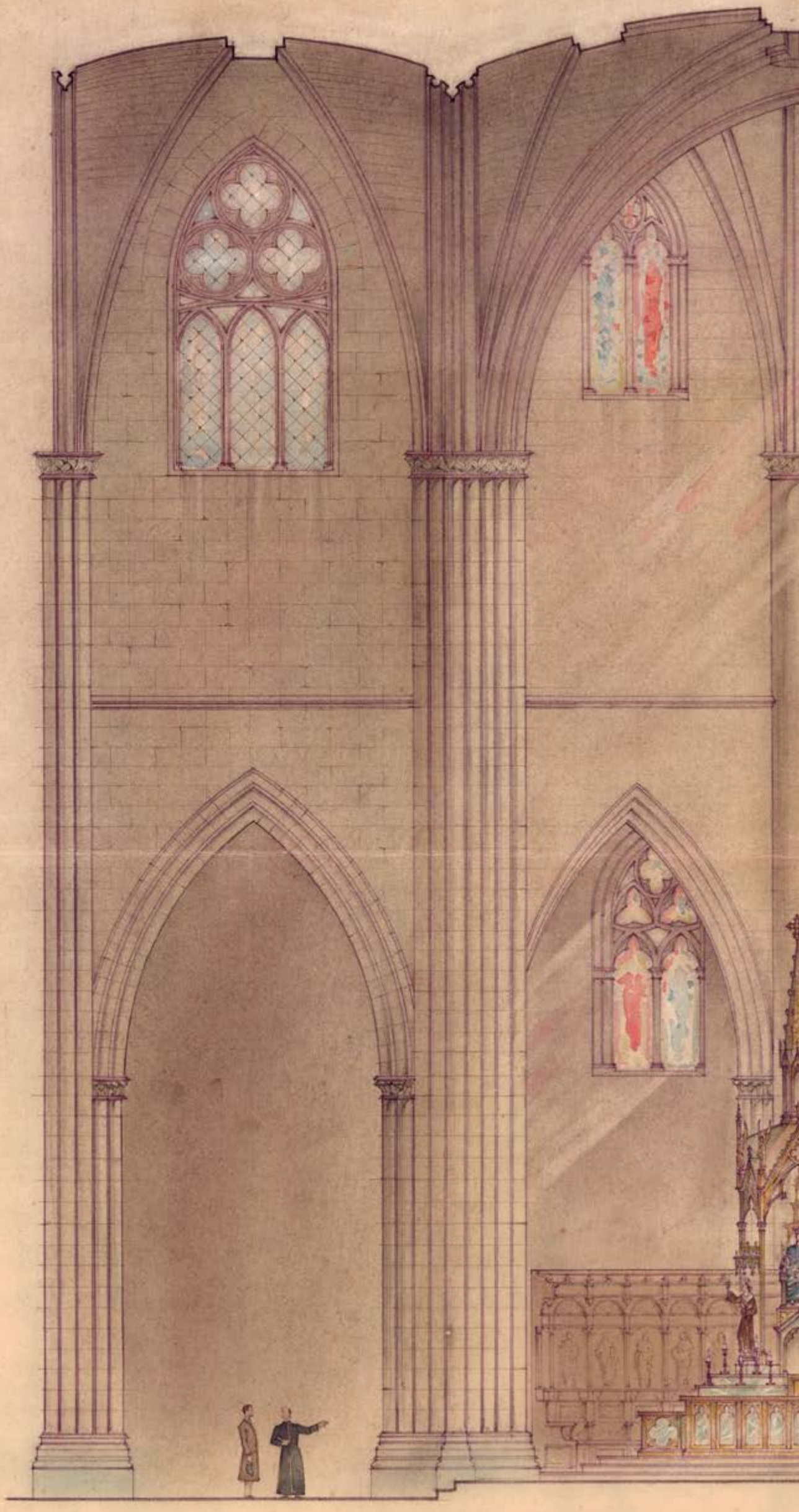
Finalmente, el proyecto de Maumejean no se realizó dado que el cabildo, asesorado por Ángel María Pascual y Pedro Ciga –a instancias del obispo Olaechea–, se decantó por el diseño de la casa Zettler de Munich, en aras a conservar la unidad de estilo. El resto de vidrieras de la iglesia (ábside, absidiolos y rosetón central), hecho por la casa alemana, se había confeccionado en un estilo de transición del románico al gótico por petición expresa del cabildo de Roncesvalles. En contraposición, el de la casa Maumejean para el ventanal del hastial rompía totalmente con el espíritu historicista del ornato de la iglesia colegial. Tristemente, no se conservan los diseños de Zettler para esta misma ubicación, pues fueron devueltos a la fábrica para su uso en la construcción de las vidrieras. Sin embargo, las vicisitudes de la II Guerra Mundial y la posterior ocupación angloamericana provocaron problemas en el transporte de mercancías desde Alemania, así como la falta de divisas. Esto, unido a la sensación de oscuridad que percibió el cabildo con las seis vidrieras del ábside ya colocadas, hizo que el cabildo cancelara el proyecto en 1949, solicitando únicamente el envío de las cuatro vidrieras de los absidiolos, preparadas ya desde 1945. Aún así, estas cuatro tardarían otros tres años en llegar a Roncesvalles y ser colocadas.

[David Ascorbe Muruzábal]

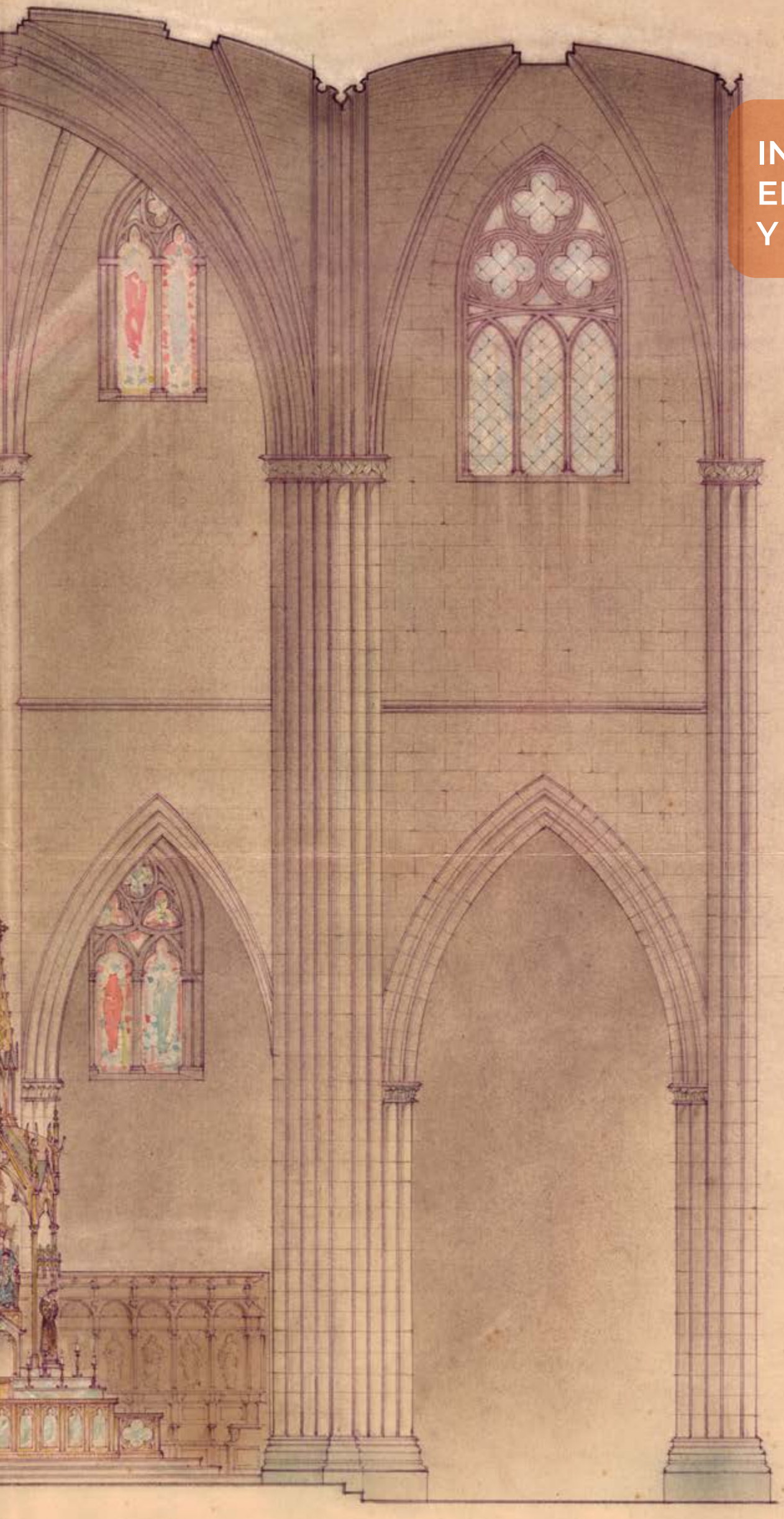
Archivo de la Real Colegiata de Roncesvalles. Tesoro Viejo, núm. 362.
Archivo de la Real Colegiata de Roncesvalles. Acuerdos Capitulares, fajo 03, 30.
Torres Balbás, L., «La iglesia de la hospedería de Roncesvalles», *Príncipe de Viana*, núm. XX (1945), pp. 371-403.



DISEÑO DE VIDRIERA PARA LA IGLESIA COLEGIAL DE RONCESVALLES. Casa Maumejean, 1942. Archivo de la Real Colegiata de Roncesvalles.



INTERVENCIONES EN EL PATRIMONIO Y RESTAURACIONES



REFORMA DEL INTERIOR DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA. SANTOS ÁNGEL DE OCHANDÁTEGUI, 1800

PROYECTO PARA EL PRESBITERIO DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA Y BALDAQUINO.
1945. Archivo Catedral de Pamplona [pp. 468-469].

Cuando las obras de la fachada de la catedral de Pamplona estaban a punto de finalizar, Ochandátegui recibió el encargo del cabildo catedralicio para hacer un plan destinado a hermosear el templo, algo que hizo, acompañando su informe con una planta del edificio. El texto del programa de reformas de Ochandátegui, fechado en 1800, no deja lugar a dudas sobre las fuentes de su inspiración en obras del gusto de aquella generación de arquitectos, formados en los rígidos postulados neoclásicos. Antes de transcribir íntegramente el texto del informe, que dio a conocer Goñi Gaztambide, bueno será recordar el papel que desempeñó el citado arquitecto en la recepción definitiva de las formas neoclásicas en el reino navarro.

Santos Ángel de Ochandátegui era natural de Durango (Vizcaya), en donde había nacido en 1749, adquirió una sólida formación en la teoría de la arquitectura clásica y contrajo matrimonio en 1777 en Cuzcurrita de Río Tirón (La Rioja) con María Luz Angulo. A partir de 1780 y hasta prácticamente el fin de sus días, en 1803, vivió en Pamplona, en donde ocupó el cargo de Director de Caminos de la Diputación del Reino, atendiendo simultáneamente proyectos y encargos de numerosas poblaciones de Navarra y La Rioja. Entre sus más famosas obras figuran la fachada, pórtico y torre de Santiago de Calahorra entre 1779 y 1784, la torre campanario de la parroquia de Mendavia a partir de 1781, la dirección de la fachada neoclásica de la catedral de Pamplona entre 1783 y 1801, la torre de Santiago de Puente la Reina, la parroquia de Mañeru, el acueducto de Noáin para la conducción de las aguas de Subiza a la capital iniciado en 1783, la reforma de la capilla de San Fermín en la parroquia de San Lorenzo de Pamplona proyectada en 1797 e iniciada en 1800, la cabecera y crucero de la parroquia de Huarte-Araquil, además de un sinnúmero de proyectos para edificios públicos y religiosos y de ingeniería, entre los que merece mención especial el trazado para la nueva Sangüesa tras las inundaciones de 1788.

El texto del memorial de Ochandátegui para reformas para la catedral de Pamplona reza:

> *«Las obras de que manifiesta más deseo el común de las gentes para el interior del templo, son un enlosado general bien construido por todo su pavimento y algún adorno o decoración en el trascoro. El enlosado es sin disputa una de las obras más precisas y así, se propondrán los dibujos para el modo de ejecutarlo; más, en lo que mira al trascoro, no hay duda que es un error, aunque autorizado con el ejemplo de otras iglesias muy recomendables.*
>
> *Podrá hacer cosa de tres siglos que, por ideas de comodidad mal entendida, se tomó en algunas de las primeras catedrales de España la resolución de plantar el coro en medio de la nave principal, interrumpiendo y confundiendo lo más grande y suntuoso del templo y trastornando de una vez la armonía y orden del edificio. Y este ejemplo funesto se siguió en las demás, sin más decoro, razón ni examen, como si se hubiera descubierto un medio para dar mayor decoro a las iglesias. Luego, por una circunstancia forzosa, se advirtieron las espaldas y costados exteriores de los coros cercados por tapias, que presentaban una vista ingrata y fea, que no podía corresponder a la magnificencia de las demás partes de los templos. Y de esto resultó la necesidad de adornarlas con obras muy costosas, habiendo empleado en algunas, mármoles y jaspes y ornatos de escultura, formando unas decoraciones que tienen mérito, si no lo perdiesen por la situación impropia en que se hallan.*
>
> *Pero ya es bastante general el desengaño de que los coros no deben estar situados en medio de las naves y hay algunos ejemplos de haber enmendado este defecto intolerable. Y si se resiste a ser más general y más rápida la enmienda, consiste por la mayor parte en que es necesario inutilizar las obras de los trascoros, bien que esta razón no es suficiente para impedir la resolución, aunque la retarde, y se puede asegurar sin riesgo, que al fin se vendrán a quitar precisamente los coros de las naves y se colocarán en los parajes que deben ocupar.*
>
> *Por consecuencia de todo esto, lejos de desear que se ejecute un aparato costoso en el trascoro, se debe estimar como una fortuna el que no se haya verificado semejante ornato, porque su costo, que se había de inutilizar al quitar el coro, puede servir para trasladarlo a donde conviene.*
>
> *El enlosado general del pavimento de la iglesia, la rebaja de sus capillas y el adorno de las mismas con altares proporcionados, no hay duda que son obras muy necesarias; pero toda la hermosura que ha de recibir el templo por ellas, es de muy corta entidad en comparación del despejo, decoro y majestad que le ha de proporcionar de un golpe el quitar el coro de en medio de la nave. Y así entiendo que no cabe duda en que debe ser esta la primera obra del interior de la iglesia, cuando haya disposición de costear alguna.*
>
> *Cuando se lleve a efecto esta resolución, ya no tendrán que preguntar que dónde está el templo de esta gran fachada; porque al entrar por la puerta principal descubrirán una nave dilatada y elevada, que los conducirá directamente a un presbiterio majestuoso y a un crucero espacioso, todo de arquitectura esbelta y bien arreglada en su clase, y hallarán el templo digno de la matriz de un obispado. Y así, como tiene V.S. la satisfacción de haber puesto en obra una fachada, de que apenas se encuentran ejemplares, podrá entonces tener*

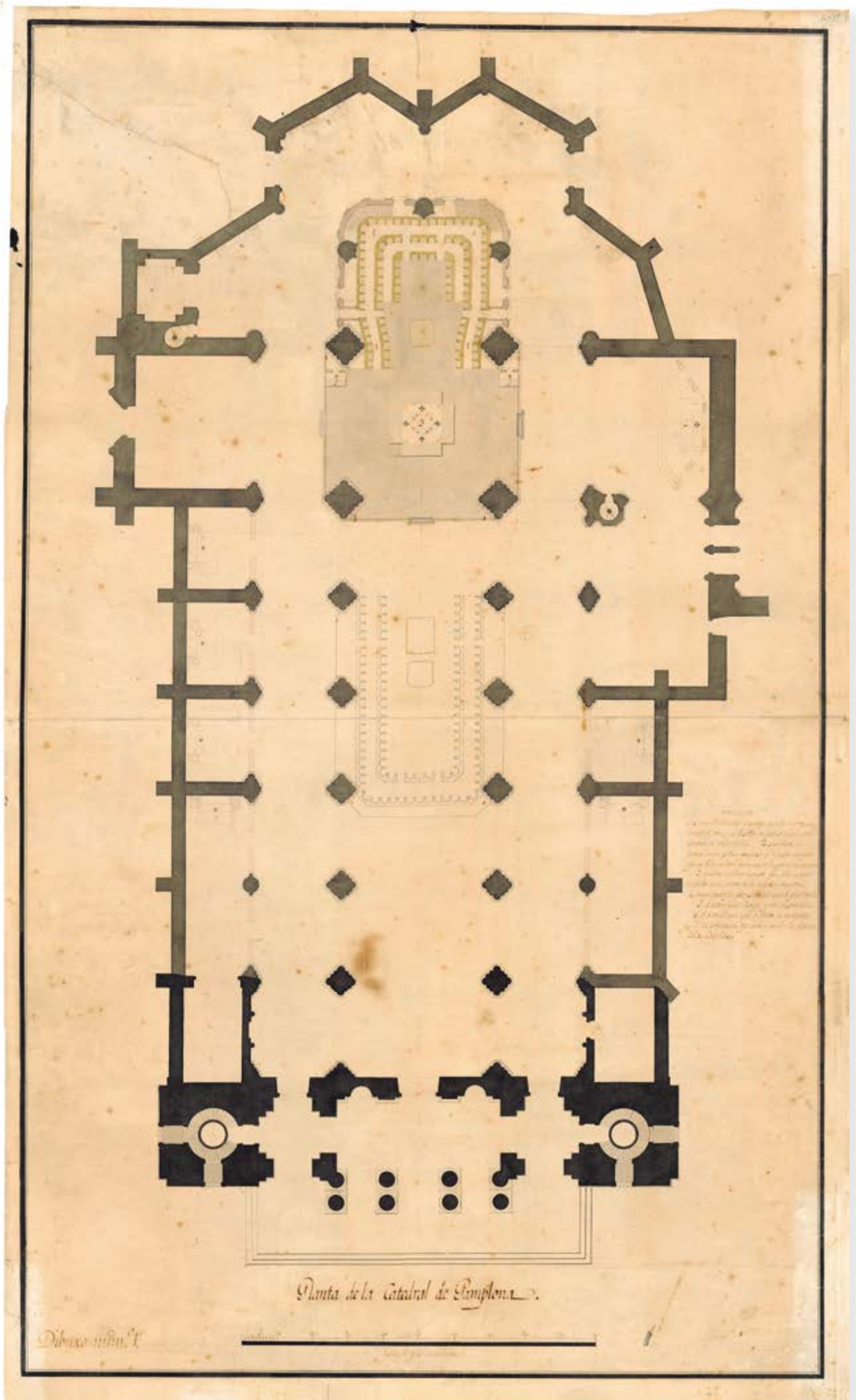
Archivo Catedral de Pamplona, dibujos núms. 2, 3, 5, 6 y 7.

Fernández Gracia, R., «El espacio interior de la catedral de Pamplona en el Antiguo Régimen», en *El comportamiento de las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*, Murcia, Universidad de Murcia, 2003, pp. 383-397.

Goñi Gaztambide, J., «La fachada neoclásica de la catedral de Pamplona», *Príncipe de Viana* núms. 118-119 (1970), pp. 5-64.

Molina y Saldívar, G. (marqués de Ureña), *Reflexiones sobre arquitectura, ornato y música del templo contra los procedimientos arbitrarios sin consulta de la Escritura Santa, de la disciplina rigurosa y de la crítica facultativa*, Madrid, 1784, pp. 313-314.

Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A., «La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III», *Fragmentos*, núms. 12-13-14 (1988), pp. 115-127.



PLAN GENERAL EN LA PLANTA DE LA CATEDRAL.
Santos Ángel de Ochandátegui, 1800. Archivo Catedral de Pamplona.

también la gloria de haber abierto el camino para desarraigar un abuso tan perjudicial a la hermosura de las catedrales magníficas de España.

No ignoro que la traslación del coro ofrece sus dificultades, pero todas se deben vencer, cuando el beneficio que ha de resultar, es tan superior a la estimación que merecen los inconvenientes. La extensión del coro es muy dilatada con el número de cien sillas que comprende, y la sillería es una alhaja preciosa que se debe conservar. La iglesia, que es bastante capaz en sus naves y crucero, es cabalmente más reducida en lo que hace al presbiterio donde debe colocarse el coro; pero sin embargo, en la planta general que voy trabajando, está ya bosquejada la idea, de modo que se acomoden bien en el mismo presbiterio hasta noventa sillas de la sillería actual, la cual se debe colocar sin maltratar ni desfigurarla, moviéndola únicamente en los ángulos, donde debe arreglarse a la nueva planta. El altar se debe plantar aislado, en el centro de la capilla mayor, de manera que se goce de frente, por toda la nave principal y por los cruceros, formando en su contorno un presbiterio capaz y suntuoso, trasladando los púlpitos a los pilares donde se halla la reja del coro actual, y de este modo, no sólo se lograrán en el templo la hermosura y majestad que se han significado, sino también un espacio muy dilatado y cómodo para el concurso de las funciones.

El retablo mayor, que es muy digno de conservarse, se puede acomodar en el brazo del crucero, donde se suele poner el monumento, haciendo frente a la entrada por la puerta de San José, en cuyo caso estará bien que se quiten enteramente los dos altares que existen en los brazos del crucero para que queden desembarazados.

A la traslación del coro y presbiterio debe seguir la reforma y adorno de las capillas. El piso de éstas debe rebajarse al nivel del pavimento general de la iglesia para evitar el estorbo y fealdad que causan las gradas de la entrada a ellas. Las indecentes rejas que las cierran se deben quitar al mismo tiempo y si hay alguna razón, que ignoro, por la cual deban estar cerradas las capillas, se han de ejecutar nuevas rejas de buena forma, situadas en la línea del centro de los pilares o machones que dividen dichas capillas; pero, si no hubiese precisión de que se cierren de rejas elevadas, quedarán más despejadas, más hermosas y con menor costo, plantando en la misma situación que había de tener la reja, una barandilla de piedra de tres pies y medio de altura, labrada con calados del gusto gótico, conforme al carácter del edificio.

Se supone que forzosamente se han de quitar los retablos de talla muy grosera que tienen las capillas y que se deben ejecutar otros de arquitectura noble y sencilla, compuesta de dos columnas y remate proporcionado, con marco para un cuadro de pintura o un nicho para estatua, o bien alternando de uno y otro, imitando la obra de mármoles y bronces, cuando no pueda construirse de estas materias.

Los altares de las capillas de San Juan y Santa Catalina entiendo que deben quedar en la misma situación que ocupan, y aún el retablo de la de San Juan puede conservarse; pero en las demás capillas estarían mejor los altares colocados, de modo que miren de frente a las naves de la iglesia, porque así se gozarán más y harán mejor efecto. Y sólo resta examinar si los sepulcros que existen en algunas de las capillas, serán un impedimento para adoptar este partido. Los demás altares que tiene el templo por el contorno y vuelta del presbiterio, no necesitan de otra disposición ni obra, sino de ejecutar, cuando se pueda, retablos de buena arquitectura, quitando los rimeros de mala talla, de que se componen los que existen.

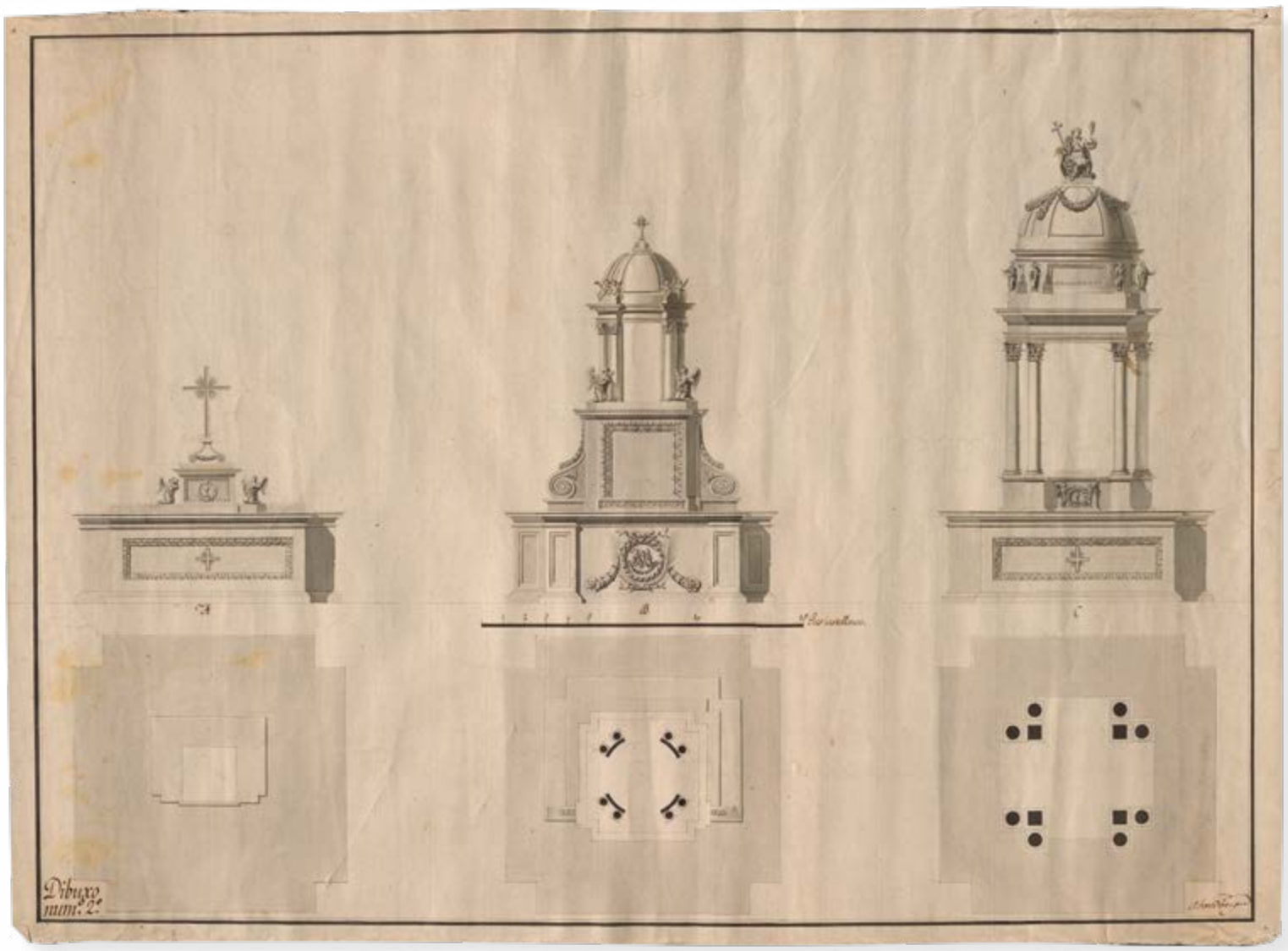
La obra del pavimento general de la iglesia debe ejecutarse después que estén hechas las que se han explicado, porque, si se construyese antes, no podría menos de sufrir algún trastorno, a lo menos en lo que habría de unir con el sitio del coro actual, con el que se propone nuevo, y con el presbiterio y las capillas que enlazan con la mayor parte del templo, y por esta razón se ejecutarán los dibujos de todo el enlosado, arreglados a la nueva disposición que ha de tener el templo. Se dispondrá dicho enlosado, de modo que haga división por todas las líneas de pilares y que tengan alguna variedad de la nave mayor a las pequeñas y de éstas a las capillas.

Estas son las principales obras que abraza el proyecto que tengo meditado para el interior de la iglesia, las cuales se demostrarán con los dibujos correspondientes, según queda insinuado, y he querido anticiparme el gusto de manifestarlas a V. S. En esta breve relación».

Junto al memorial, Ochandátegui entregó un plano firmado y fechado el 20 de septiembre de 1800, con una numeración correlativa del 1 al 7, marcando las reformas sobre la planta de la catedral, de la siguiente forma: «*Explicación. Los números 1 denotan el paraje donde se propone colocar el coro y es el sitio en que se halla actualmente el presbiterio. 2. Significa la forma en que podrá ponerse el retablo mayor, que se debe quitar para hacer lugar al nuevo coro. 3. Denota el altar mayor, que debe estar aislado en el centro de la capilla mayor. 4. Manifiesta la extensión del nuevo presbiterio. 5. El altar de los Reyes y otro en simetría. 6. El actual coro que se trata de quitar. 7. La situación que deben tener los altares en las capillas*». Además del plano, entregó varios dibujos complementarios que reproducimos y afectan a los retablos de las capillas, a los altares y su ajuar, pavimentos y capillas, faltando uno de ellos, según la numeración que incorporan.

Aunque la claridad con que se expresa Ochandátegui en su manuscrito no deja lugar a dudas, bueno será comentar algunas de sus ideas, para demostrar cómo seguía, al pie de la letra, las directrices marcadas por el marqués de Ureña en sus *Reflexiones sobre arquitectura, ornato y música en el templo*. Allí se muestra especialmente disconforme con la colocación del coro en el centro de la nave mayor de los templos, anotando que impedían la contemplación de la perspectiva interior de los edificios, ocupaban mucho sitio e inhabilitaba otras partes de los templos, impidiendo el seguimiento de las ceremonias litúrgicas.

Lo fundamental en el informe de Ochandátegui es señalar cómo la gran argumentación del arquitecto era el desmontaje del coro, no sólo en los primeros párrafos, sino que subyace en todo el informe. Todo ese alegato contra el coro en el centro de la nave mayor era algo por lo que habían clamado Ponz y, de manera muy especial, el marqués de Ureña. Este último, como señala Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, escribió sus famosas *Reflexiones*, basándose en la obra del abate Fleury *Moeurs des israelites et des chré-*



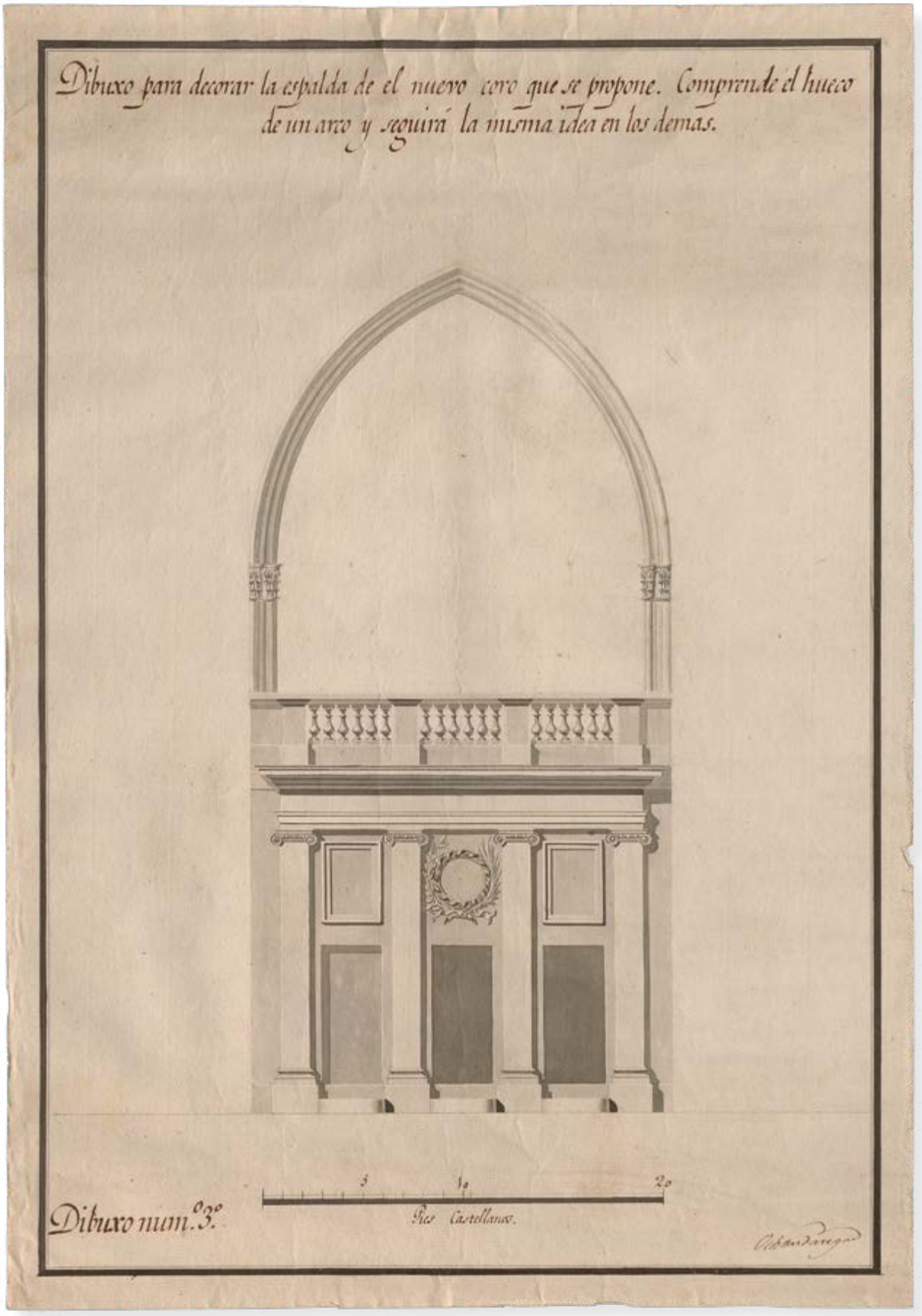
MODELOS PARA MESA DE ALTAR Y TABERNÁCULOS. Santos Ángel de Ochandátegui, 1800. Archivo Catedral de Pamplona.

tiens, traducida al castellano a instancias del obispo jansenizante J. Climent, y en sus indagaciones sobre historia eclesiástica, los santos padres, los antiguos concilios y la arqueología cristiana. El marqués de Ureña llegó a la conclusión que justifica con numerosos argumentos, de que el coro debía situarse rodeando al altar mayor, según costumbre de la iglesias primitivas y, consecuentemente, debía erradicarse la costumbre hispana de hacerlo en la nave central. Las razones de Ureña y de Ochandátegui coinciden, al señalar cómo el coro interrumpe la parte más suntuosa del templo y la armonía del edificio. El marqués de Ureña, tras sus viajes por el extranjero y las visitas a numerosas iglesias europeas se decanta a favor de los coros en torno al presbiterio.

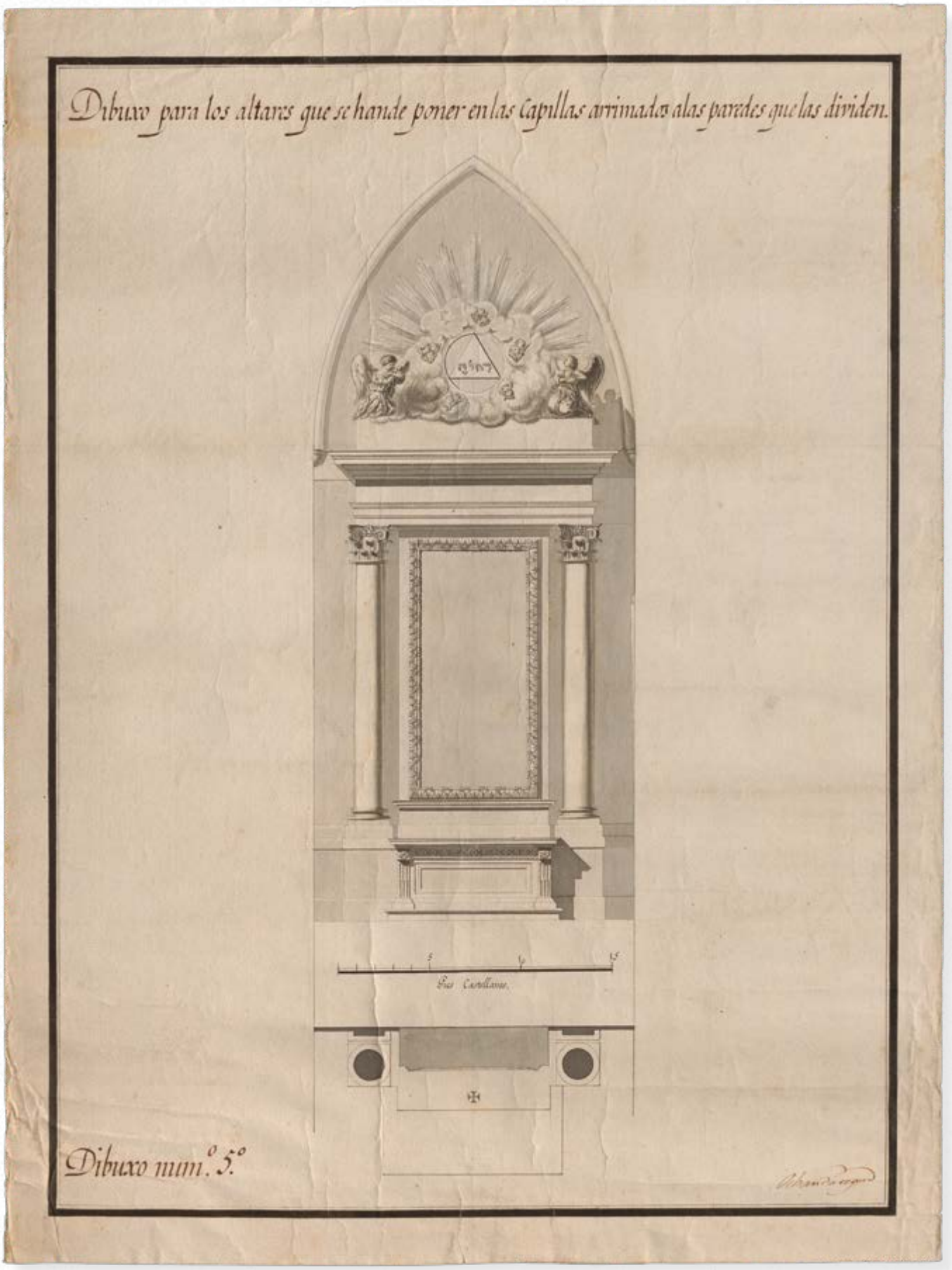
Aquellas partes del informe de Ochandátegui que insisten, de manera más o menos velada, en la depuración de los elementos de amueblamiento barroco de la catedral, están en sintonía con la crítica sin cuartel desatada contra el barroco castizo hispano, sobre lo cual no hace falta insistir, aunque sí señalar el particular papel de aquel maestro en la definitiva sustitución en el obispado de Pamplona del tardobarroco por el frío arte del Neoclasicismo académico. Cuando escribe de majestad, decoro y despejo lo hace pensando en los retablos barrocos a los que denomina como «*de talla grosera*», algunos de los cuales desaparecerían de manera inmediata.

Por último, hay que señalar que en algunas partes del informe se muestra, premonitoriamente, como un restaurador «en estilo», pues sugiere para las barandillas adornos «*calados de gusto gótico conforme con el carácter del edificio*». Esto, que fuera de España era usual en aquellas fechas por la pervivencia del «medievalismo», hizo que muchas intervenciones fuesen reintegraciones «en estilo», pero no se había generalizado en nuestro país.

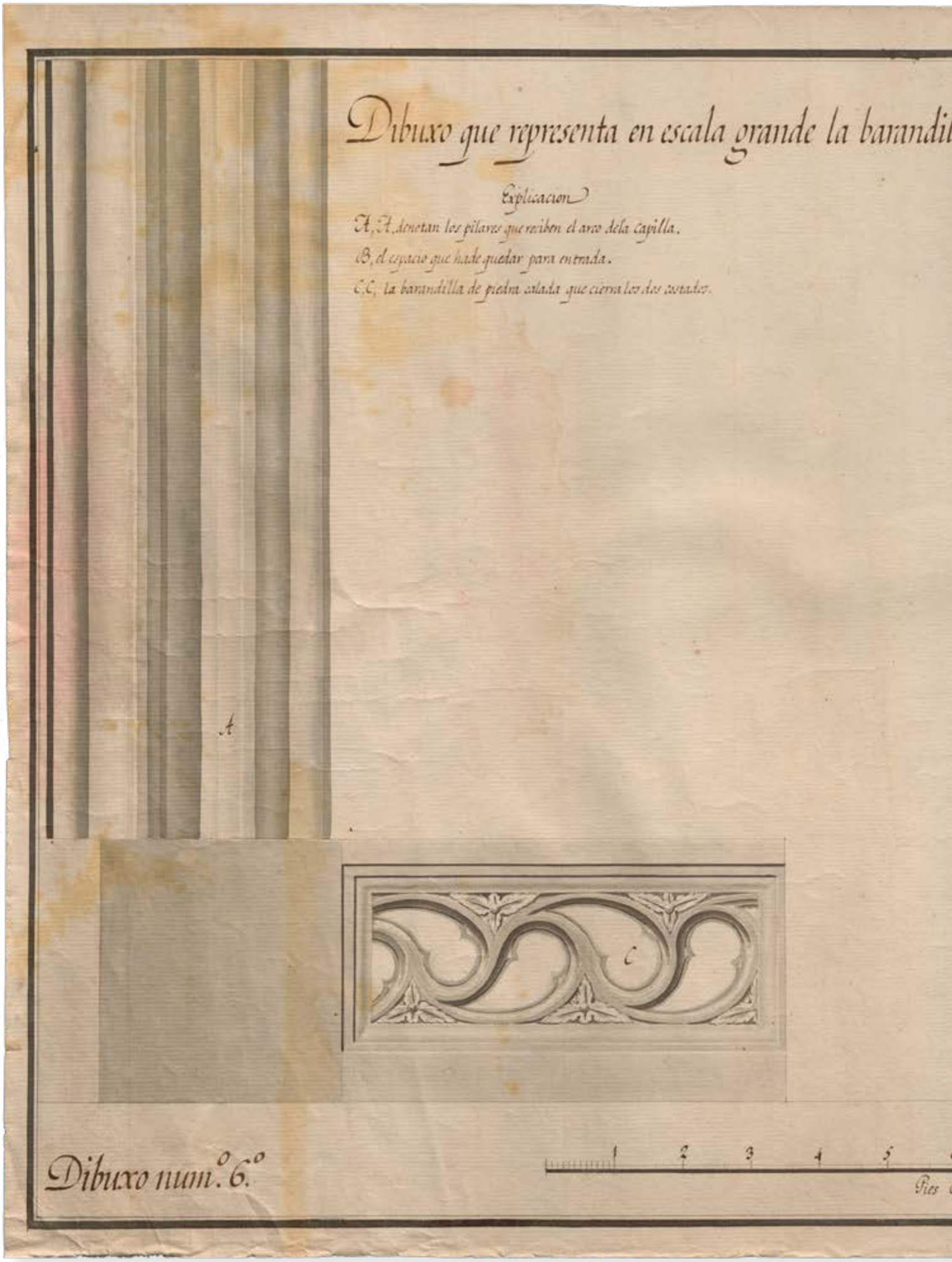
[Ricardo Fernández Gracia]

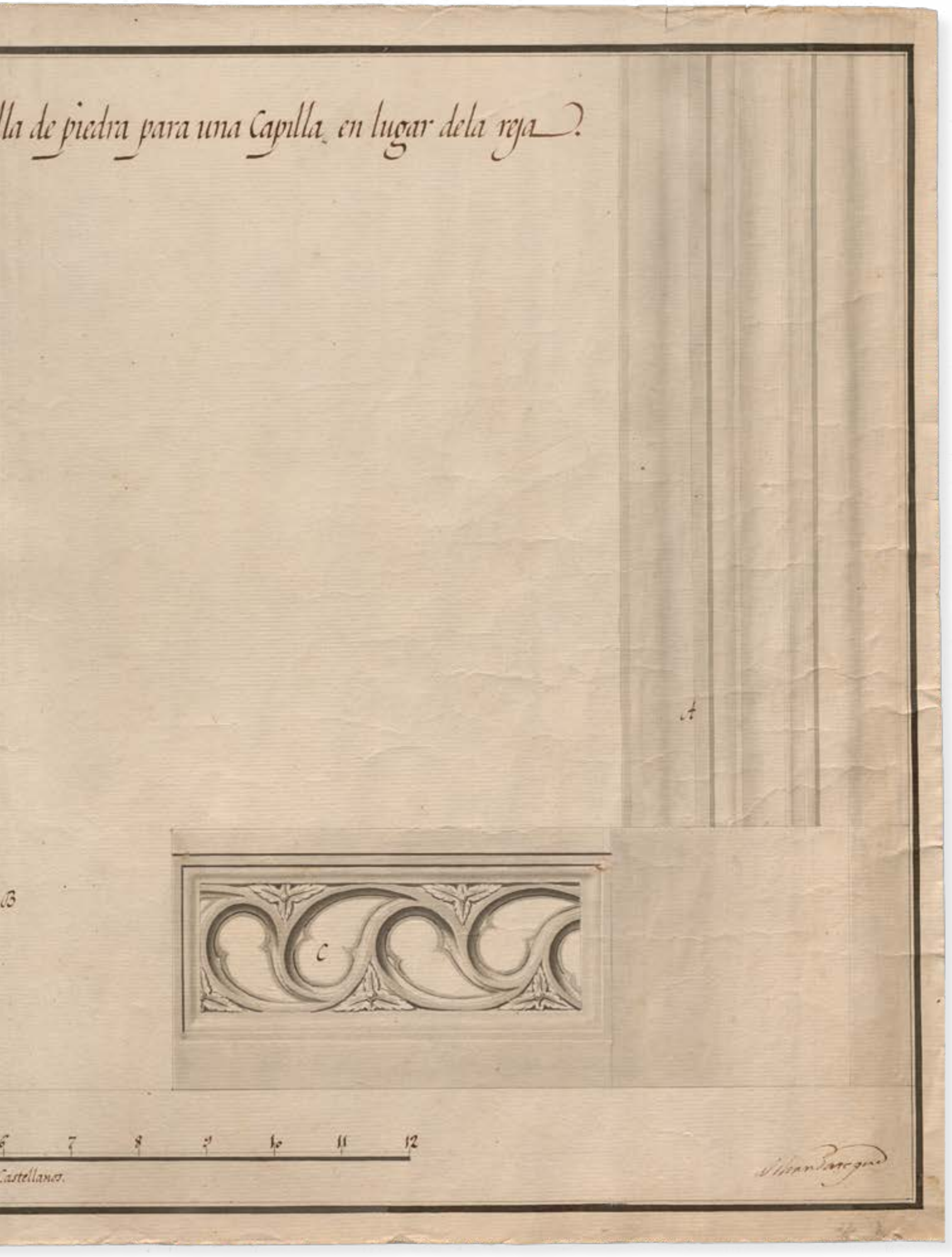


TRASALTAR EN LA GIROLA CATEDRALICIA. Santos Ángel de Ochandátegui, 1800. Archivo Catedral de Pamplona.

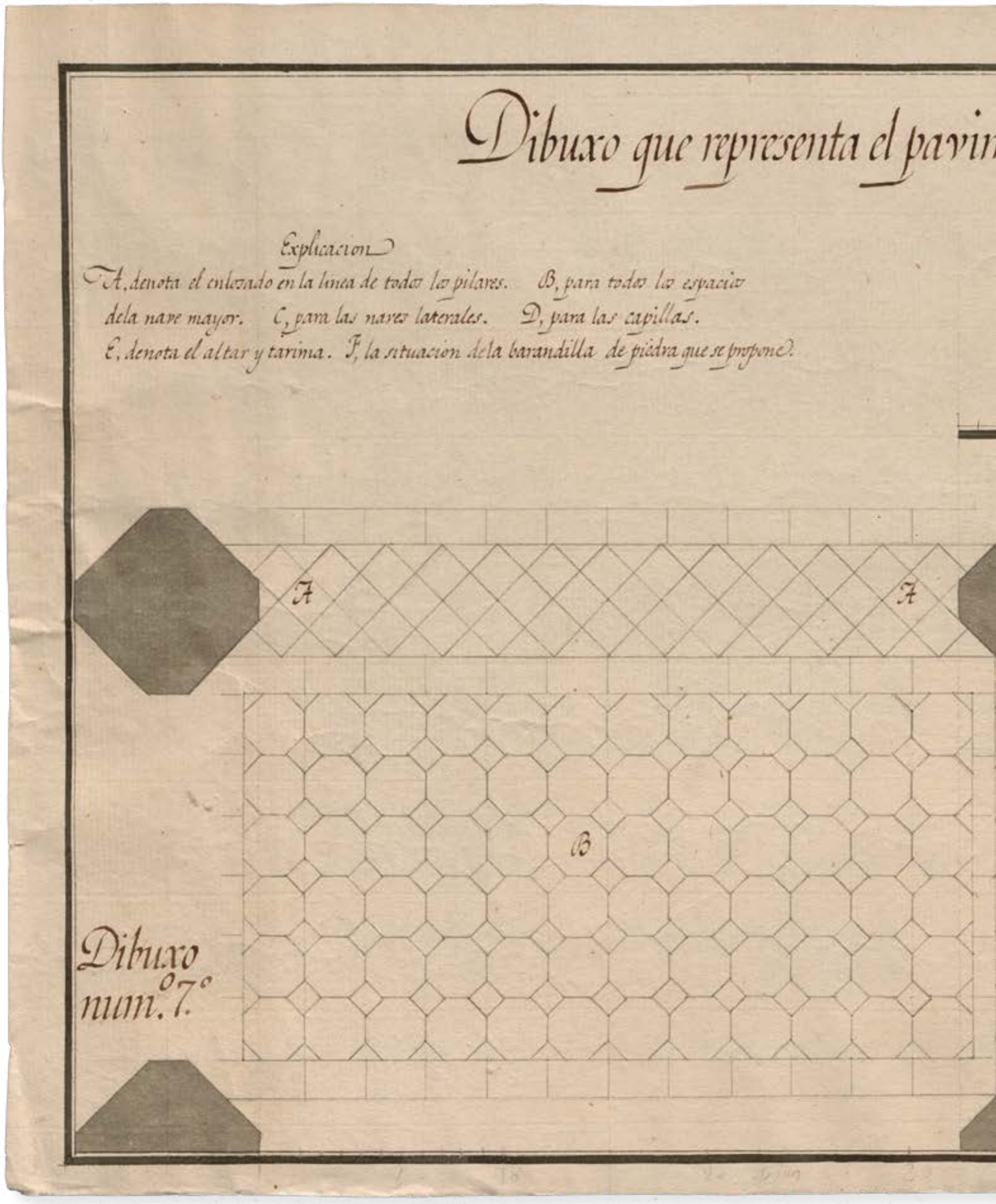


MODELOS PARA LOS ALTARES Y RETABLOS DE LAS CAPILLAS. Santos Ángel de Ochandátegui, 1800. Archivo Catedral de Pamplona.


Dibuxo que representa en escala grande la barandil
Explicacion
A, A denotan los pilares que reciben el arco dela capilla.
B, el espacio que hade quedar para entrada.
C, C, la barandilla de piedra calada que cierra los dos costados.
A
C
Dibuxo num.º 6.º
1
2
3
4
5
Pies



DISEÑO PARA LAS BARANDILLAS DE LAS CAPILLAS.
Santos Ángel de Ochandátegui, 1800. Archivo Catedral de Pamplona.

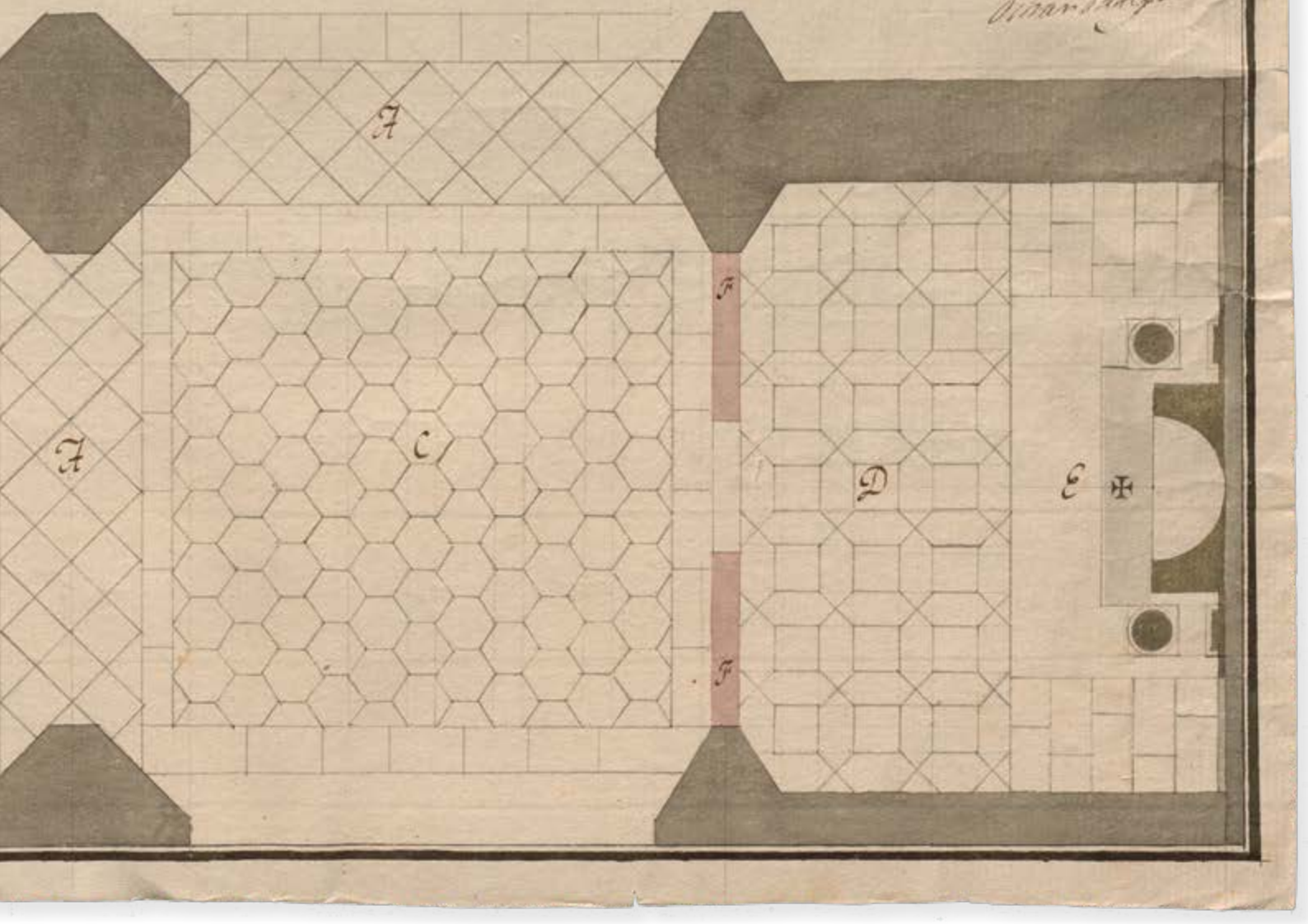


MODELO PARA EL PAVIMENTO INTERIOR.
Santos Ángel de Ochandátegui, 1800. Archivo Catedral de Pamplona.

mento para el interior de el Femplo.

5 10 20 30 40

Pies Castellanos.



RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE SAN NICOLÁS DE SANGÜESA. FRANCISCO JAVIER PÉREZ, 1801

Entre las propiedades con las que contaba la colegiata de Roncesvalles destacaba la iglesia de San Nicolás de Sangüesa. Fundada por García Ramírez (1135-1150), fue donada en 1153 al cabildo de Roncesvalles, que estableció aquí una encomienda o clavería y un hospital de peregrinos. Con el tiempo el lugar acabó convirtiéndose en el centro gestor de las propiedades de la colegiata en la zona, por lo que a la iglesia se sumaron varios edificios auxiliares, como la vivienda del clavero y una granja. A finales del siglo XIX la clavería y los edificios que la integraban desaparecieron definitivamente, fruto de la desamortización de 1836.

La iglesia era el elemento edilicio más importante del conjunto. Según Martínez Álava se trataba de un templo románico de tres naves con una cabecera de tres ábsides. A pesar de las reformas llevadas a cabo en 1759, a finales del setecientos el estado de conservación del templo, afectado probablemente por la riada de 1787, no debía de ser bueno. Por ello, en 1801 el clavero Esteban de San Miguel encargó a los canteros Miguel de Fagalde y Luis Fermín de Ezquieta sendos proyectos «*para poner decente la iglesia para la celebración de los oficios divinos*». La puesta a punto del templo también incluyó el retablo mayor, para cuya repristinación se recurrió al maestro escultor Manuel Pérez, quien el 18 de julio de 1801 emitió un informe indicando los reparos necesarios para dejar el retablo «con la debida decencia». El texto fue acompañado por un dibujo firmado por Javier Pérez. Manuel Pérez Ordoqui y su hijo Francisco Javier Pérez y Pérez pertenecían a una familia de escultores de origen aragonés afincada en Sangüesa desde 1727 y fueron, según Labeaga, los últimos retablistas del otrora pujante taller sangüesino de escultura.

El esbozo permite conocer el retablo mayor de la iglesia de San Nicolás de Sangüesa, del que en el primer tercio del siglo XIX se decía que «*aunque sencillo no es despreciable*». El retablo, construido probablemente en la segunda mitad del siglo XVI, constaba de tres cuerpos de cinco calles y un ático articulado por pilastras, entablamento corrido con friso de cabezas de ángeles y hornacinas de medio punto. Destacaba la calle central, ligeramente más ancha que las laterales y con la hornacina del primer cuerpo en forma de templete rematado por un frontón triangular, así como con la hornacina del segundo cuerpo decorada con una venera.

Pero además el dibujo ilustra la intervención propuesta por Manuel Pérez en su informe, como la introducción de una puerta «*en el lado de la epístola con el herraje necesario para entrar a la sacristía, que está tras el retablo*». De ello se deduce la intención de trasladar el retablo del fondo de la capilla mayor a la embocadura del ábside, dejando como sacristía el espacio resultante entre el retablo y la cabecera. Asimismo, el mueble había perdido numerosos elementos con el paso del tiempo, por lo que era preciso dotarle de un «*nicho con su pedestal para colocar la Nuestra Señora* [...] *con su cópula* (sic) *encima, que llegue hasta el nicho que hay del titular san Nicolás; más en el segundo cuerpo de la obra se colocarán seis pilastras con sus capiteles y basas que faltan correspondientes a la obra; más se han de recorrer varios pedazos y poner correspondientes a toda la arquitectura que falta*». A estas labores de reposición de elementos se aunaban todas aquellas destinadas a actualizar la estética del retablo en sintonía con el lenguaje neoclásico imperante en el momento, como los aletones del ático o el remate en forma de «*globo de nubes con un Espíritu Santo con sus ráfagas*».

Aunque el cabildo acordó dar «*orden para ejecutar las obras a dichos maestros* [...] *con arreglo a sus propias declaraciones*», desconocemos si la reforma del retablo propuesta por los Pérez se llevó finalmente a cabo. Sea como fuere, se trataba de una intervención modesta para asegurar la conservación de la pieza, salvar las necesidades más perentorias y actualizar su estética. La escasez de recursos económicos estaría detrás de la tosquedad de alguna de las soluciones propuestas, como la colocación forzada de una puerta para la sacristía y de un gran crucificado sobre el cuerpo del ático y la calle central del tercer cuerpo o la idea de sustituir las faltas de policromía y dorado con «*papeles pintados* [...] *con engrudo*».

La catalogación del dibujo en el archivo como «retablo de la sacristía vieja» nos lleva a preguntarnos si, abandonada la iglesia en el siglo XIX, el mueble fue trasladado a la sacristía de Roncesvalles.

[Alejandro Aranda Ruiz]

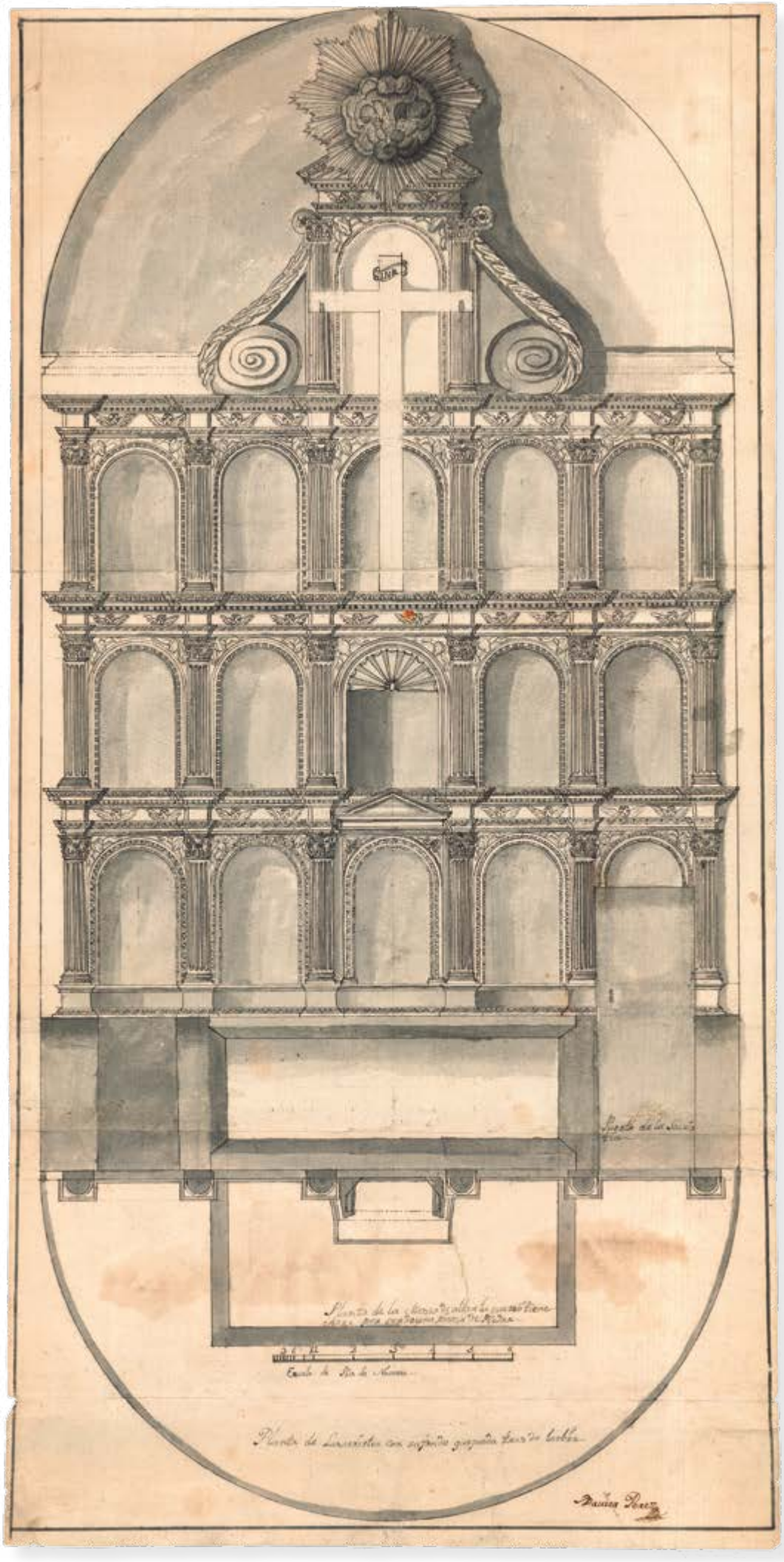
Archivo de la Colegiata de Roncesvalles. Obras, fajo 5, núm. 21 (Plano 29).

Archivo Colegiata de Roncesvalles. Obras, fajo 4, núm. 4 y Dominio, fajo 13, núm. 12.

Archivo Colegiata de Roncesvalles. Acuerdos capitulares, fajo 3, núm. 12, acta de 27 de agosto de 1801.

Labeaga Mendiola, J. C., «Los Pérez, últimos retablistas del taller de Sangüesa», *Príncipe de Viana. Anejo*, núm. 15 (1993), pp. 191-197.

Martínez Álava, C. J., «San Nicolás de Sangüesa, el templo fantasma», *Zangotzarra*, núm. 15 (2011), pp. 94-118.



PROYECTO DE REFORMA DEL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE SAN NICOLÁS DE SANGÜESA.
Francisco Javier Pérez, 1801. Archivo de la Real Colegiata de Roncesvalles.

EL CONCURSO DE 1924 PARA EL CASTILLO DE OLITE, LA OCASIÓN PERDIDA.

REGINO BOROBIO Y LEOPOLDO CARRERA

Hace un siglo la Diputación Foral de Navarra convocó un concurso internacional para la reconstrucción del Castillo de Olite, con cuyos resultados se erigió un castillo nuevo sobre las ruinas existentes, con una apariencia que poco tiene que ver con la que pudo tener en tiempos de Carlos III. Este centenario ofrece un pretexto para reconsiderar lo realizado, e incluso para pensar en corregir lo que aún se pudiera reparar.

Para eso se presenta la otra propuesta que se conserva, de las tres que se elaboraron, y en la bibliografía se reseñan publicaciones acerca del Palacio-Castillo y el desarrollo del concurso.

Los escasos textos existentes acerca del Palacio-Castillo y su evolución histórica se centran casi exclusivamente en la descripción de fiestas y eventos celebrados en él, sirviéndose de los relatos de viajeros de la época que han llegado hasta nosotros, y de las referencias que aparecen en los archivos del viejo Reyno (sobre todo las de los gastos ligados al Palacio-Castillo, como el gracioso asiento contable referido al costo de la alimentación de los distintos leones –con nombre y todo– que el rey hizo traer para su pequeño «zoológico», o el de las *toronjas* –naranjos– que subían en barco por el Ebro desde Levante para el jardín de la reina).

Pero sabemos muy poco de su arquitectura, más allá de tener certeza de que nunca fue como lo vemos ahora. Así, consta, por ejemplo, que las cubiertas no fueron de pizarra, sino, sobre todo, de cerámica vidriada y coloreada (en blanco, verde...); y que fue gratuita la invención de las almenas de la muralla exterior, con *violletianos* conos de pizarra; o lo de la Torre del Homenaje; que es seguro que tuvo menor altura, para no ocultar al vigía de la Torre del Vigía, buena parte de la Plana que debía vigilar; eso, añadido a su forma fantasiosa (y eso que, felizmente, al menos se renunció a colocar los remates cónicos de pizarra previstos para las almenillas de sus esquinas).

Pues bien, se tiene noticia de la existencia, en Olite, mediado el siglo XIV, de un recinto amurallado de planta rectangular que era residencia ocasional de los reyes navarros. Que es de donde, según parece, los monarcas, por causa de las violentas disputas entre los burgos pamploneses, decidieron establecerse; para lo que, lógicamente, decidieron enriquecer el Castillo existente, intentando remedar lo que el rey había visto y vivido durante su cautiverio en Francia. Dicen las crónicas que llegó a tener gran esplendor; pero fue muy efímero; ya que, a la muerte del monarca, las disputas entre agramonteses y beaumonteses le infligieron serios daños, cayendo después en el olvido. En 1794, un incendio acrecentó su deterioro, que se precipitó definitivamente tras otro incendio, diecinueve años después (1813), provocado por Espoz y Mina, en el que destruyeron completamente los elementos interiores, dejándolo en ruinas; que pasaron, desde entonces, a surtir el arte edificatorio de los comarcanos de la Plana de Olite, que lo aprovecharon como cantera, en práctica mantenida durante un siglo, hasta que la Diputación Foral de Navarra lo adquirió en 1913, evitando su total desaparición.

Y así llegamos a 1923, fecha del concurso.

Se presentaron tres propuestas; una, con el lema *Lôme de Tornai*, de los hermanos Yárnoz Larrosa, Javier y José; otra, de Regino Borobio y Leopoldo Carrera, cuyo lema fue *Castrum forte Regumque domus*, y la de José Alzugaray, que tuvo por lema *Bone Foi*. El concurso se falló en abril de 1926.

Se conservan sólo las de Borobio-Carrera y los Yárnoz; esta que fue la ganadora, tenía carácter marcadamente *violletiano*; y sabido es que para Viollet le Duc restaurar no significaba mantener, reparar o rehacer; sino «*restablecer en un estado completo que puede no haber existido en un momento dado*», como afirmaba en su *Dictionnaire*, del que los Yárnoz lo copiaron, textualmente, para su memoria.

La propuesta de Borobio y Carrera en cambio, rechazaba de plano esa actitud violletiana, como muestran los párrafos finales de una de las cartas de Carrera a Borobio (13.XII.1923):

> Yo creo que tenemos datos para ver incluso la inclinación de los peraltes de los faldones, punto que considero muy importante por la influencia de ello en la silueta. Ya sé que tu duda se refiere principalmente al material de cubierta. respecto de ello tienes indicaciones en el folletito de Iturralde y Suit donde hace referencia a los quintales de plomo *que os vendimos* en época un tanto lejana. Consulta Viollet y no te fíes mucho pues era eminentemente fantasioso. Tengo la restauración del Castillo de Pierrefonds hecha por el compadre Viollet y que según el sabio

Archivo del Estudio Borobio, en Zaragoza (expte. núm. 126).

ITURRALDE Y SUIT, J., *Memoria sobre las ruinas del Palacio Real de Olite*, Pamplona, Comisión de Monumentos Histórico-Artísticos de Navarra, 1870.

MADRAZO, P. de, *Navarra y Logroño*, D. Corteza y Ca (ed.), Barcelona, 1886.

POZO MUNICIO, J. M., «Documentos inéditos sobre el Castillo-Palacio Real de Olite», en *Forma Urbis*, Pamplona, T6 Ediciones, 2000, pp. 247-268.

POZO MUNICIO, J. M., «La restauración del Castillo de Olite: venturas y desventuras del concurso de 1924», en *De arquitectura navarra*, Pamplona, T6 Ediciones, 1996, pp. 141-171.

POZO MUNICIO, J. M., *Regino Borobio Ojeda (1895-1976)*, Zaragoza, COA Aragón, 1991, pp. 245-247.

> biógrafo del Castillo de Olite se parece a él. Verás preciosidades. Si el Castillo de Olite era eso, casi prefiero que siga en ruinas.

Frente a la actitud 'inventiva' de los Yárnoz, hoy día en descrédito, estaba la respetuosa de sus oponentes (*demasiado respetuosa*, en opinión de Yárnoz –José–); así, Borobio y Carrera, después de fundamentar punto por punto sus ideas acerca de la restauración que juzgaban conveniente para cada parte del Castillo, terminaban su memoria diciendo:

> Y como resultado de todo este estudio ¿qué impresión? ¿qué consecuencias deducimos? Parece que somos partidarios de una completa restauración. Muy lejos de nuestro ánimo tal idea, contra la cual van las tendencias modernas, un poco defraudadas de los resultados conseguidos en distintos monumentos.
>
> A pesar de esta convicción íntima, siendo forzoso para la consolidación de alguna parte del edificio, su restauración, por lo menos en su aspecto exterior, hemos creído era absolutamente preciso procurar estudiar y formarse clara idea de todo el edificio para comprender y componer sus partes en franca relación de estilo.
>
> Una vez consolidadas las partes necesitadas de ello, dotado el Castillo de medios que le hagan visitable sin peligro alguno, debe procurarse desaparezca su aspecto de completo abandono no despojándole de la poesía de las ruinas ¿cómo conseguir esto? A nuestro entender –y este es el punto crucial de la propuesta Borobio-Carrera– no olvidando la frecuencia con que en documentos antiguos aparecen citados los Jardines del Palacio; pero no pretendiendo crear parterres y bosquecillos del siglo XV. El arte de los jardines, lo mismo que la arquitectura, es rebelde a la restauración. Colóquense cipreses, pinos, etc. dentro de pocos años este verde realzará el encanto y belleza de lo actualmente existente.

Cómo gozaríamos hoy si se hubiesen seguido estos consejos, al menos en parte.

Pero la Diputación Foral prefirió el proyecto *Lôme de Tornai*, aunque gratificó en metálico a los autores de los otros proyectos, que, además, intentó conservar en sus archivos, sin éxito, al menos por lo que se refiere al de Borobio-Carrera: «por 4000 pesetas darle a Yárnoz el gustazo de que pueda aprovechar nuestros sudores, corrigiendo su mamotreto, ¡quia!», escribía Carrera nada más conocer el fallo del concurso (11.IV.1925); y, en su enfado, consciente de lo que esto podía suponer para las ruinas, añadía: «¿y el monumento? ¡que se fastidie!; en este momento mi amor no llega a tanto».

El proyecto de los Yárnoz, que ya se publicó en 1924 (*Revista Arquitectura*, n. 65; 1924, pp. 242-294), es ahora *visible*, en piedra, a costa de las ruinas sobre las que ellos intervinieron. El de Borobio-Carrera fue premiado con una medalla de oro en la Exposición Nacional de Bellas Artes de aquel año, y con eso terminó todo para ellos.

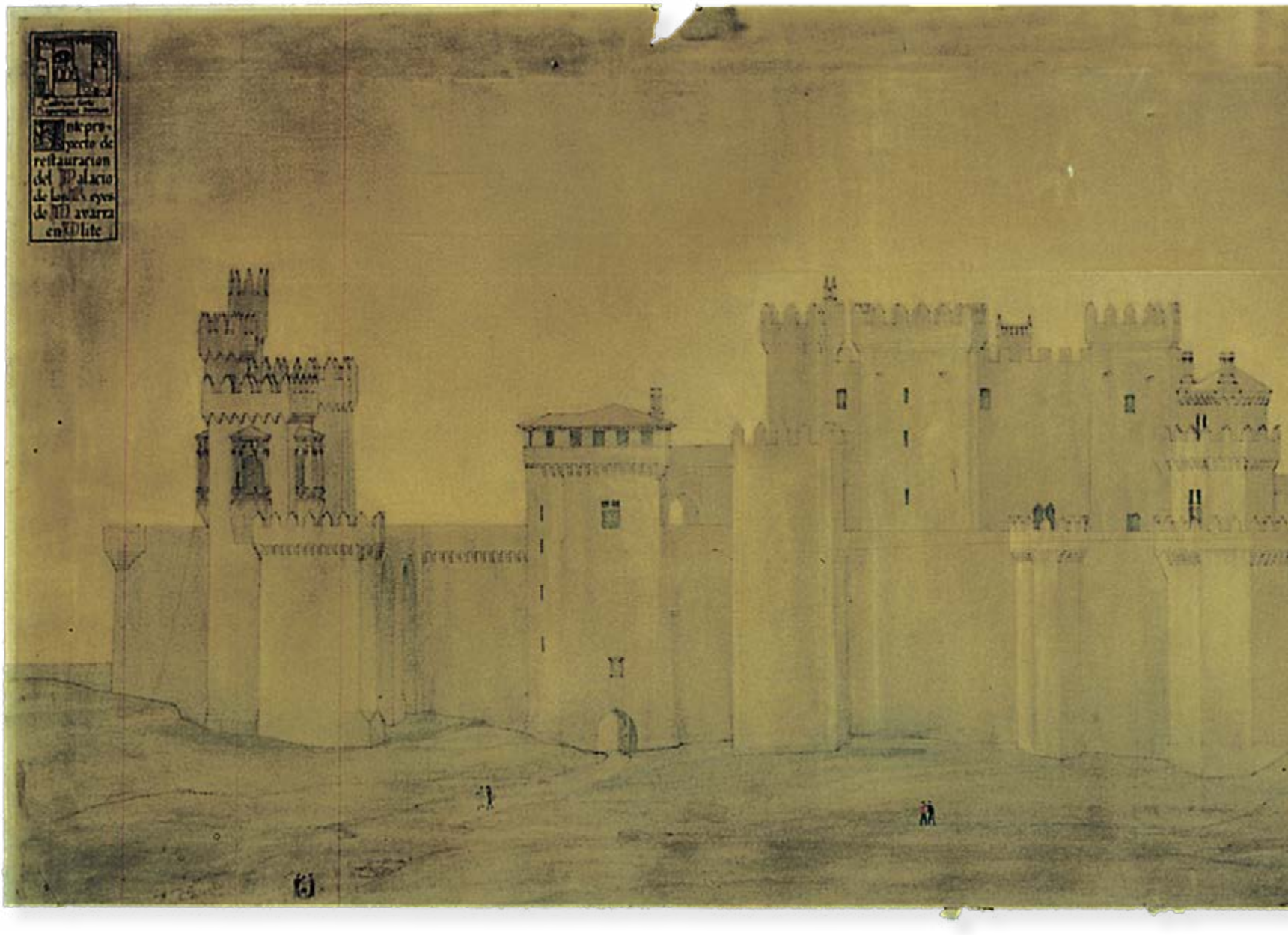
Pero no para el Castillo, para el que comenzaba una cadena prolongada de intervenciones gratuitas, que iban a conducir a aquellas nobles ruinas a adquirir el aspecto que ahora presentan, falso y pretencioso, que justifica sobradamente la exclamación de Carrera: «si el Castillo era esto, casi prefiero que siga en ruinas».

Ya que, además de las muchas invenciones, la pretendida *restauración total*, se abandonó a medio hacer, y así, en muchas de las estancias, sin los artesonados de madera previstos, domina el hormigón armado, plano y crudo, que les confiere un aspecto tosco y triste, nada acorde con lo que cabría esperar de la restauración, y ajeno completamente al esplendor que se pretendía darle.

Con todo, no todo está perdido, y algunas cosas de la propuesta de Borobio-Carrera todavía serían viables; pues, aunque la imaginativa 'restauración' haya alterado notablemente las ruinas, con las fotografías de aquella época, los detalladísimos croquis a mano y planos de las ruinas que elaboraron los concursantes, las huellas aún visibles en los muros, y los hallazgos fruto de las excavaciones que lleva a cabo la Institución Príncipe de Viana, aun se podría establecer, de modo bastante cierto y preciso qué ha sido suprimido, ocultado o alterado gratuitamente, y sin razón, desde 1924 para acá; y tal vez con eso se pudiera deshacer algo de lo hecho, o mejorarlo.

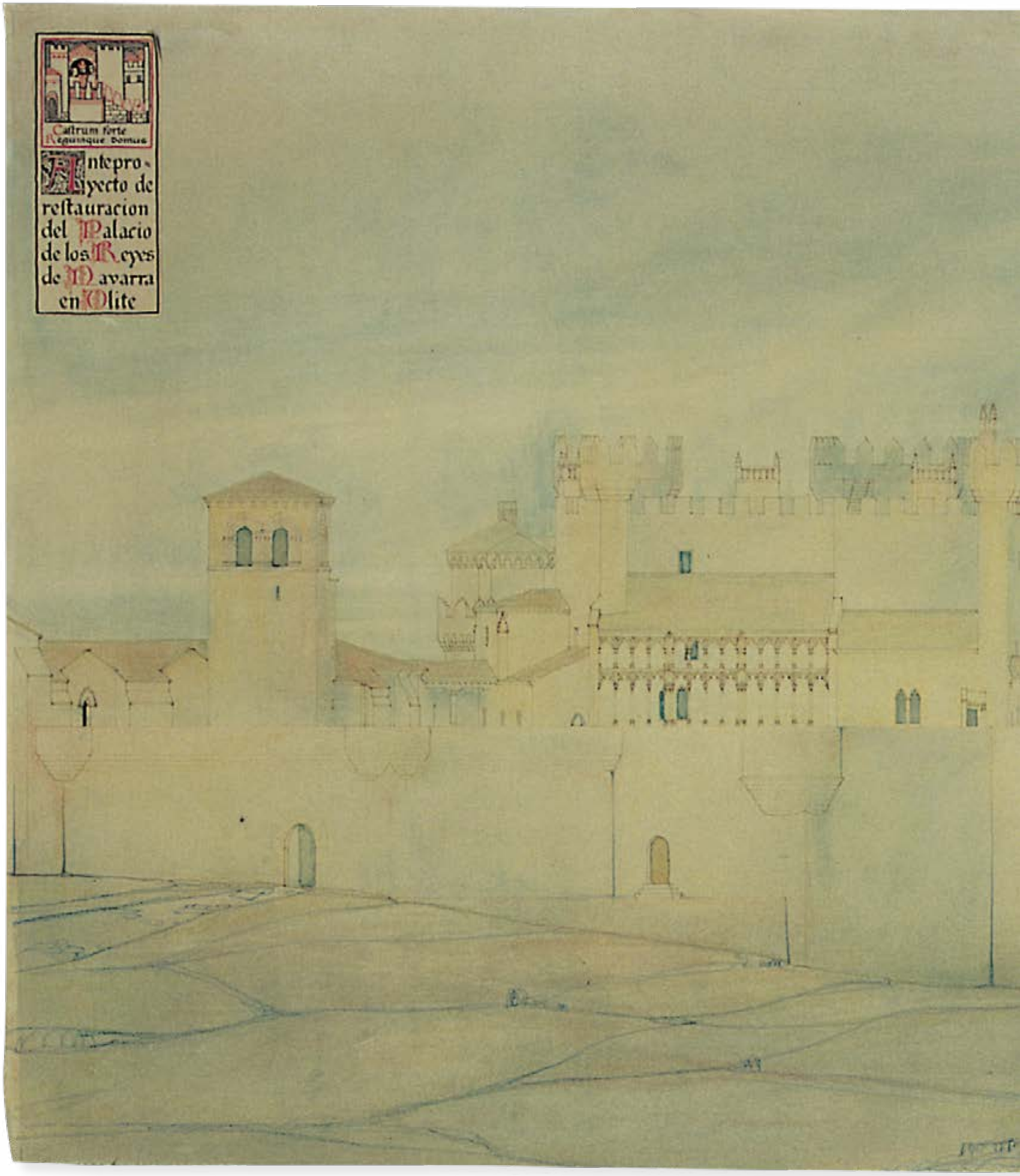
Y desde luego, siempre será posible recuperar la vegetación que tuvo, procurando convertir la visita en un paseo por una ruina ajardinada, como sugerían Borobio y Carrera: «*Colóquense cipreses, pinos, etc., dentro de pocos años este verde realzará el encanto y belleza de lo actualmente existente.*»

[José Manuel Pozo Municio]



ALZADO DEL PROYECTO DE RESTAURACIÓN DEL CASTILLO DE OLITE.
Regino Borobio y Leopoldo Carreras, 1924. Archivo del Estudio Borobio. Zaragoza.


ALZADO GENERAL
ESCALA 1:100

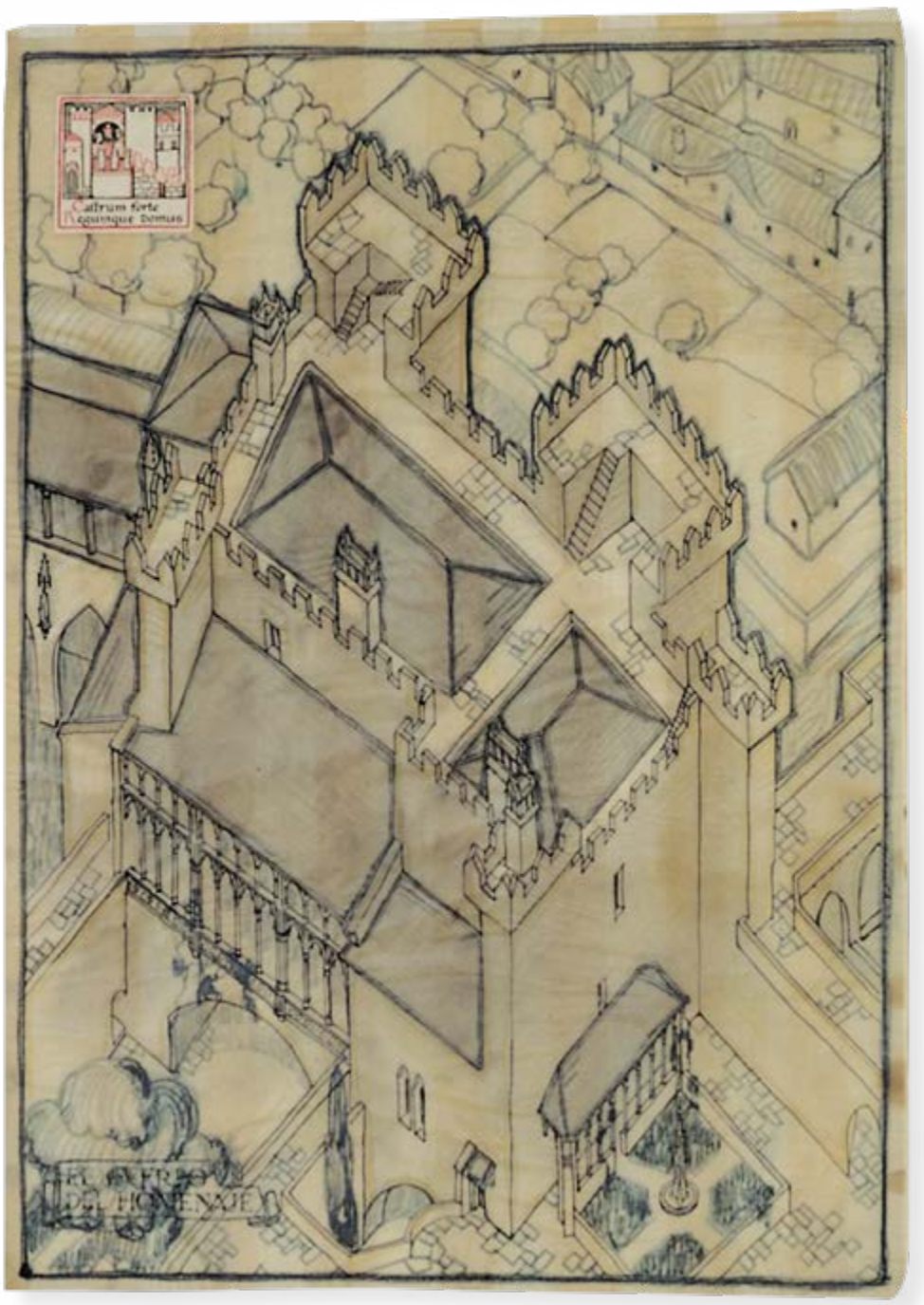


ALZADO DEL PROYECTO DE RESTAURACIÓN DEL CASTILLO DE OLITE.
Regino Borobio y Leopoldo Carreras, 1924. Archivo del Estudio Borobio. Zaragoza.

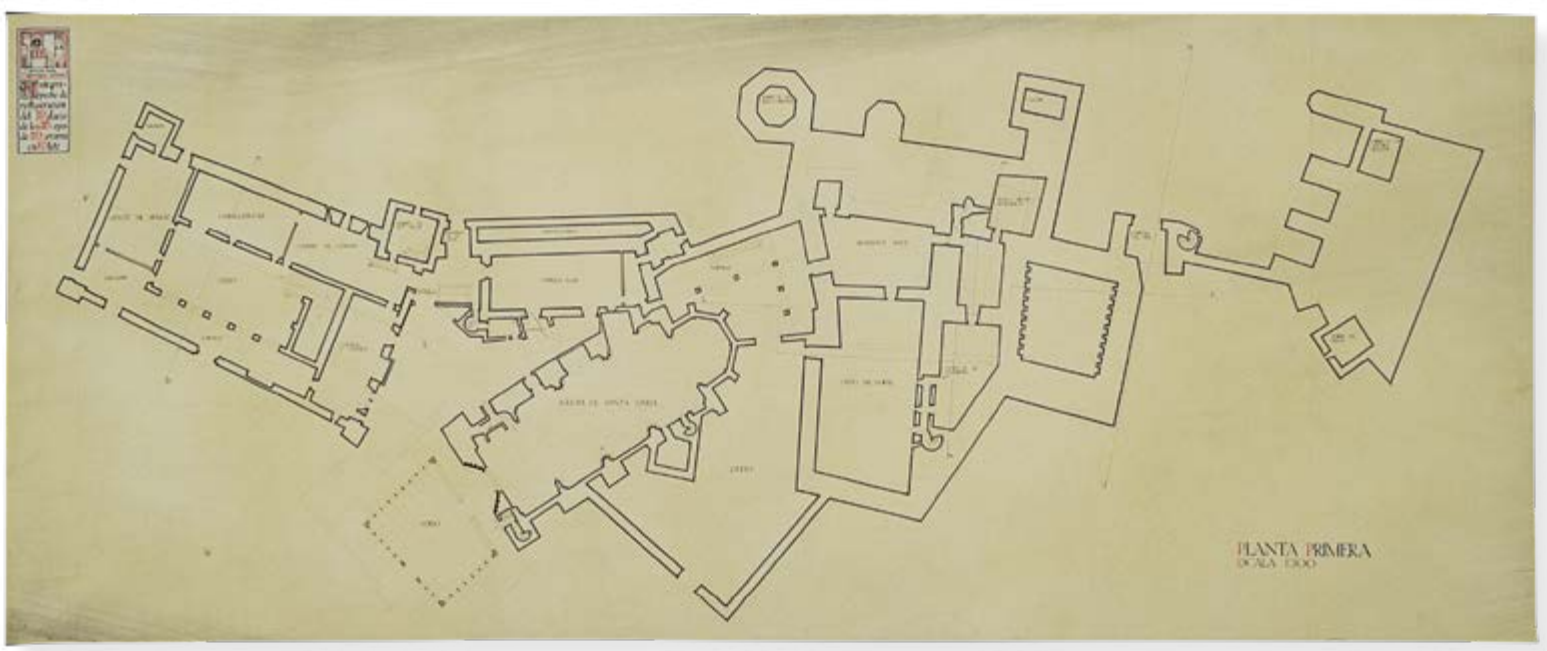
ALZADO DESDE · LA PLAZA
ESCALA 1:100



AXONOMÉTRICO DEL PROYECTO DE RESTAURACIÓN DEL CASTILLO DE OLITE.
Regino Borobio y Leopoldo Carreras, 1924. Archivo del Estudio Borobio. Zaragoza.



PLANTA PRIMERA DEL PROYECTO DE RESTAURACIÓN DEL CASTILLO DE OLITE.
Regino Borobio y Leopoldo Carreras, 1924. Archivo del Estudio Borobio. Zaragoza.





MAQUETA DEL PROYECTO DE RESTAURACIÓN DEL CASTILLO DE OLITE.
Regino Borobio y Leopoldo Carreras, 1924. Archivo del Estudio Borobio. Zaragoza.



MAQUETA DEL PROYECTO DE RESTAURACIÓN DEL CASTILLO DE OLITE.
Regino Borobio y Leopoldo Carreras, 1924. Archivo del Estudio Borobio. Zaragoza.

RECREACIÓN DEL REFECTORIO DEL MONASTERIO DE LA OLIVA. ONOFRE LARUMBE, c. 1933

En su época de génesis y esplendor, los monasterios cistercienses definen una topografía claustral muy homogénea, fijada mediante una técnica constructiva de gran calidad. Se trata de construcciones *ad eternum*. La muestra más palpable de ese esmero y ambición estructural es la cantidad de testimonios que por fortuna hemos conservado. En Navarra contamos con tres monasterios masculinos, La Oliva, Fitero e Iranzu; y uno femenino, Tulebras.

La Oliva conserva uno de los conjuntos más interesantes de este amplio corpus monumental medieval. Podemos visitar completas la gran abacial, las pandas de la sala capitular y la cilla, así como la cocina monástica y la capilla de la enfermería. Además disponemos de restos suficientes como para interpretar las estancias monásticas restantes, especialmente el dormitorio, el ala de la enfermería y el refectorio. Su historia vital sufrió, como todos los cenobios hispanos, las consecuencias de las desamortizaciones de la primera mitad del siglo XIX. Durante la Edad Moderna se incorporaron diversos elementos que ampliaron el recinto primitivo pero no lo alteraron demasiado, más allá de la torre de la fachada occidental del templo, y una gran caja de escalera y estancias barrocas sobre la cilla. En fotografías de los primeros años del siglo XX aún se pueden ver los arcos diafragma del dormitorio, que se conservaba completo pero sin sus techumbres de madera, en una estampa muy parecida a la que mostró durante buena parte del siglo XX el monasterio de Santo Domingo de Estella.

Los refectorios son una de esas estancias que, erigidas para perdurar, siguen estando presentes en la mayoría de los monasterios del Císter. En Fitero se conserva su perímetro casi completo; lo mismo sucede en Veruela. Y podemos visitar enormes refectorios en Poblet, Huerta o Valbuena. El de la Oliva llegó completo hasta la segunda mitad siglo XIX. Se trataba de una estancia monumental, realizada en buen sillar, de 30 metros de longitud por 7,5 metros de anchura. Formó parte de un lote adquirido en 1843 por el empresario pamplonés Pedro Esteban Górriz. Su nuevo propietario acordó con Cayetano Apezteguía, vicario de la iglesia de Carcastillo, la venta de su piedra para erigir la nueva cabecera parroquial. La piedra fue extraída entre 1864 y 1867. Sólo dejaron lo que no podían mover sin destruir otras piezas del cenobio: la fachada que da al claustro; y la parte del muro occidental que forma parte de la cocina.

Tras la declaración del conjunto como Monumento Nacional en 1883, se dan los primeros pasos para su restauración. Las actuaciones de la Comisión de Monumentos de Navarra avanzan hacia dos objetivos: la protección-restauración de lo conservado y la reintroducción de la vida monástica. Cuando a partir de 1926 vuelven los monjes, Onofre Larumbe, sacerdote y presidente entonces de la Comisión de Monumentos, va a volcarse con la restauración del monasterio. Y lo hace en primera persona, pasionalmente y con vocación de trascendencia. Va a impulsar la fabricación de un nuevo mobiliario litúrgico de inspiración neomedieval: sillería de coro, altares, imágenes, rejas, puertas... Restaura inventando. Para él cada navarro «*... debe hacerse cargo de su magnificencia y necesidades, y contribuir a su restauración, como una de las glorias más legítimas de su patria... ¡El honor e interés de Navarra lo exigen! ¡¡Dios lo quiere!!*» Su imaginación lo recrea todo, lo idealiza todo, lo trasciende todo. Así fija su sueño también en el antiguo refectorio, «*volado con dinamita hace unos años por la barbarie de un albañil extraño al país*».

Onofre Larumbe lo imagina como una estancia pura y fría, escenario sobrio y perfecto para su ideal monástico y medieval. Aunque la acuarela está fichada como de 1940, su data correcta debe situarse poco antes de 1933, fecha de una reproducción fotográfica de otra vista similar también depositada en el Archivo Real y General de Navarra. El espíritu de esta recreación proviene de las idealizaciones, restauraciones y reconstrucciones que durante el tercer cuarto del siglo XIX realizó el arquitecto francés Eugène-Emmanuel-Viollet-le Duc. Fijémonos en un detalle. Pedro Madrazo que visitó Navarra y Logroño en el verano de 1865 afirma que los arcos fajones soportaban una bóveda de cañón; las fotografías de los años treinta muestran que era de ladrillo. Onofre Larumbe sustituye esta bóveda seguramente realizada en el siglo XVI por una cubierta de madera a dos aguas, compatible con los modos constructivos del Císter en el siglo XIII, pero no con la realidad material del edificio. Entonces importaba más la idealización del sueño medievalista que la integridad del bien cultural.

[Carlos J. Martínez Álava]

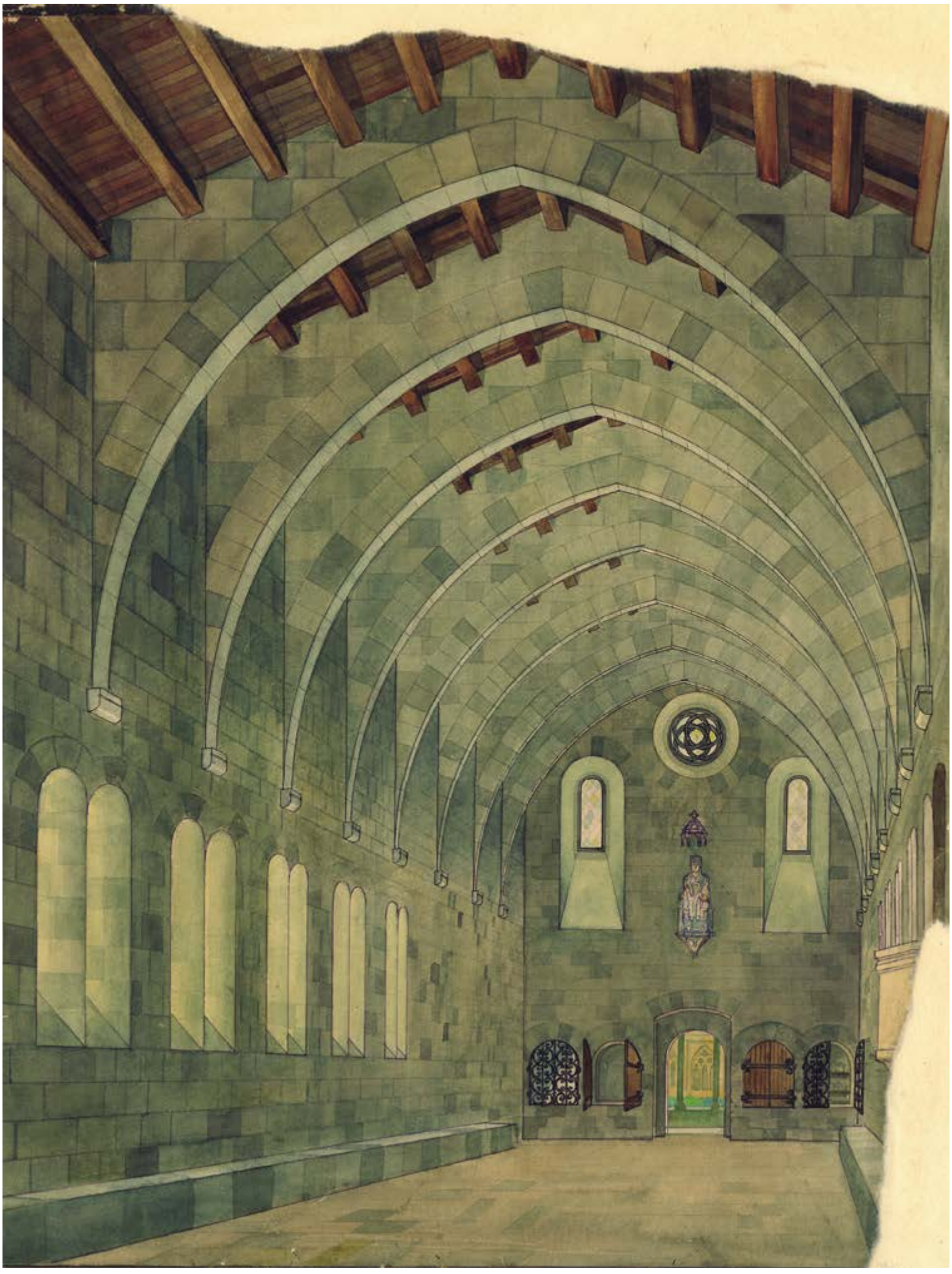
Archivo Real y General de Navarra. Cartografía – Iconografía, vistas, núm. 14.

Garde Garde, J. M., «Destrucción y expolio del refectorio monástico de la Oliva y ampliación de la iglesia parroquial de Carcastillo», *Revista del centro de estudios Merindad de Tudela*, núm. 31 (2023), pp. 7-33.

Larumbe, O. J., *El Monasterio de Nuestra Señora de la Oliva (Restauraciones esplendorosas)*, Pamplona, Aramburu, 1930.

Martínez Álava, C. J., *Del románico al gótico en la arquitectura de Navarra*, Gobierno de Navarra, 2007.

Quintanilla, E., *La Comisión de monumentos históricos y artísticos de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1997, pp. 116-135.



RECREACIÓN EN ACUARELA DEL INTERIOR DEL REFECTORIO DE LA OLIVA.
Onofre Larumbe, c. 1933. Archivo Real y General de Navarra.

ALTAR PARA LA CORONACIÓN DE SANTA MARÍA LA REAL EN LA CATEDRAL DE PAMPLONA. JOSÉ YÁRNOZ LARROSA, 1945

La década de los cuarenta del siglo XX fue de intensos cambios para la catedral de Pamplona, sobre todo en cuanto a su interior se refiere. Fue la época de la retirada del retablo mayor, el desmonte de la sillería de coro del centro de la nave y otras obras de restauración, dirigidas por el arquitecto José Yárnoz Larrosa. Estas intervenciones pretendían sacar a la luz el gótico de la catedral, aunque para ello hubieran de eliminar piezas artísticas de gran calidad que llevaban siglos en ella.

El año 1946 fue de especial importancia por la celebración del año eucarístico y la coronación de la titular del templo, Santa María la Real, y por las obras que se realizaron para preparar la catedral para acoger tan magno acontecimiento.

Se colocó la sillería en el presbiterio, que fue ampliado con el tramo del crucero, se pavimentó el suelo con mármol, se realizaron nuevos púlpitos, se encargó un nuevo órgano e incluso se retocó la propia imagen mariana. Como altar sustitutorio provisional, se estaba utilizando el templete del Corpus, que se solía sacar para la festividad de la Asunción y del Corpus. Como culmen de todo aquello, el cabildo decidió en 1945 la construcción de un nuevo altar que sirviera de trono para recibir a la nueva reina de Navarra tras su coronación. Entre las indicaciones dadas a Yárnoz por el cabildo, siguiendo ideas de Onofre Larumbe, estaba la de incluir dos capiteles románicos de la primitiva catedral –sustento de la nueva iglesia– y un baldaquino inspirado en el relicario del Santo Sepulcro. Los primeros diseños de Yárnoz, que integraban figuras de bronce de San Saturnino, San Fermín, San Francisco Javier y San Veremundo como soporte del baldaquino, fueron parcialmente aprobados por el cabildo, que, sin embargo, solicitó la inclusión en el mismo del retablo de esmaltes de San Miguel de Aralar. Parece que esta pretensión debía de rondar por el seno del cabildo desde hacía algún tiempo, aunque figure documentalmente la solicitud de 1945 del capitular Antonio Membibre, quien propuso la inclusión del retablo de esmaltes en un momento en que se estaba construyendo la carretera al santuario, por miedo a que ésta facilitara el robo del mismo. La idea ya estaba en la mente de Yárnoz, para quien, dentro de su estilo de restauración, nada había mejor que incorporar una pieza de la época y, en principio, originaria del mismo lugar de donde se quería colocar.

Con la aprobación del obispo Olaechea y de la Institución Príncipe de Viana, Yárnoz realizó el diseño que vemos, donde el retablo ocupa un lugar preeminente, aunque el arquitecto consideraba difícil encajar elemento tan valioso sin que entorpeciera la colocación del sagrario y expositor. Del diseño finalmente desaparecieron los capiteles románicos, en parte porque parte del cabildo prefirió salvar el estilo gótico a emplearlos, mientras que Yárnoz consideró que obligaría a avanzar la mesa del altar produciendo asimetría en el conjunto. El apostolado, incluido como basamento por ser el cimiento de la iglesia, aparece tachado porque, al incluirse el retablo de esmaltes, no se quería repetir dichos motivos. La integración del retablo afectó a la restauración de otros elementos de la catedral, pues Yárnoz había ideado el cerramiento de la girola en madera de nogal, en cuya parte exterior colgarían cuadros de la pinacoteca de la catedral. En cambio, por motivos de seguridad ante el valor del retablo de Aralar, decidió hacer cerramientos de piedra, con un estilo en consonancia con el altar

Una vez finalizado el diseño, se quiso conocer el parecer del arcipreste de la Barranca, José María Arbilla, sobre la oportunidad de usar el retablo de San Miguel de Aralar como peana de Santa María la Real en el altar. Arbilla dejó ver en su respuesta que los distintos pueblos de la zona encontrarían reparos, e incluso protestarían si se les quitaba su más preciado tesoro. Esta respuesta hizo que fuese convocado por el obispo a una reunión a Palacio junto con el cabildo en diciembre de 1945 cuyos detalles no conocemos. Pese a que sí que se realizó el baldaquino –por mano de Ramón Sunyer–, así como el altar troncopiramidal –en colaboración entre varios artistas: Gumiel, Balaguer y otros–, sin embargo, debieron de pesar más los inconvenientes pastorales que se derivarían del traslado del retablo de esmaltes, pues este nunca abandonó la cumbre de Aralar.

[David Ascorbe Muruzábal]

Archivo Catedral de Pamplona. Dibujos, núm. 36-014.

Archivo Catedral de Pamplona. Secretaría Capitular 1945, núm. 28.

Ascorbe Muruzábal, D., *La coronación de Santa María la Real de Pamplona. 1946*, Pamplona, Cabildo Catedral de Pamplona, 2021.

Fernández Gracia, R., «La restauración de la posguerra», en R. Fernández y M. García (coord.), *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, Pamplona, 2006, pp. 293-322.



PROYECTO DE ALTAR PARA LA CORONACIÓN DE SANTA MARÍA LA REAL DE PAMPLONA. José Yárnoz Larrosa, 1945. Archivo Catedral de Pamplona.

ÓRGANO PARA LA CATEDRAL DE PAMPLONA. JOSÉ YÁRNOZ LARROSA Y ORGANERÍA ESPAÑOLA, 1945

El presente dibujo refleja la idea del arquitecto José Yárnoz Larrosa, autor de importantes intervenciones en la catedral de Pamplona, junto con la empresa Organería Española, de construir un nuevo órgano sobre la puerta principal de la catedral. El dibujo puede prestarse a confusión, pues da la impresión de ser la puerta de San José por el tipo de cancel, pero la puerta lateral, las ventanas superiores y, sobre todo, la documentación existente al respecto, indican claramente que se trata de la puerta principal de la seo pamplonesa.

Esta idea surge como una necesidad tras la retirada de la sillería de coro –y con ella el órgano Roqués integrado– a principios de la década de los 40 desde la nave central, y el traslado de parte de ella al presbiterio. Durante años se barajaron nuevas posibles ubicaciones que suscitaron debates en el seno del cabildo, en el que algunos capitulares abogaban por su colocación sobre la puerta principal de la catedral, otros en el crucero y otros incluso en el presbiterio. En la misma situación se encontraba en 1941 la colegiata de Roncesvalles, inmersa en un proceso de restauración dirigido por Onofre Larumbe, quien propone la venta del órgano existente y la colocación de uno nuevo sobre la puerta principal de la iglesia colegial, aunque finalmente lo colocaron en su ubicación original. Dado que Onofre Larumbe era beneficiado en la catedral de Pamplona, seguramente sus ideas habrían tenido cierta influencia sobre los miembros del cabildo.

En 1944 el obispo insta a que se concluyan cuanto antes las obras de la catedral para que esté engalanada para la celebración de la coronación de Santa María la Real y el Congreso Eucarístico Diocesano de 1946, e insta también a que se construya un nuevo órgano y se coloque en la capilla del Santísimo. Por el contrario, el capitular Antonio Membibre propone a finales de 1944 que el órgano se instale sobre la puerta principal de la catedral como en el Pilar de Zaragoza, que se encargue de su colocación el organista D. Félix Pérez, que se devuelva a la parroquia de la catedral su órgano, que se alquile un armonio para dentro del coro los domingos y días de 1ª y 2ª clase, reservándose el grande para los días más solemnes del año y que se saque a concurso de arquitectos el proyecto de coro sobre la entrada principal. Finalmente, sentencia que «*en uso de mi derecho capitular y mirando por los intereses de mi catedral, me opongo a que el órgano se ponga en ningún otro sitio sin beneplácito apostólico*». Además de la opinión personal del capitular Membibre, en el mismo sentido se pronunciaron Félix Pérez de Zabalza, organista de la catedral, y Miguel Echeveste, profesor de órgano del Seminario, comisionados por el cabildo para emitir dictamen sobre el órgano.

La empresa Organería Española propone un órgano con una versión de tres teclados, y una segunda versión de dos teclados en caso de no haber suficiente margen económico. Para ello se piensa en aprovechar la magnífica tubería original, para que pase íntegra al nuevo órgano. Sin embargo, el mecanismo era antiguo y torpe, y las transmisiones inaprovechables en cuanto se proyectase una disposición diferente a la que tenía en el coro. La misma empresa, dirigida por un descendiente del famoso organero Amezúa, estima como ubicación más conveniente para el órgano una tribuna nueva, de reducido saliente (2,5m) –suficiente para la colocación del órgano y la consola en su centro– sobre el cancel de la entrada principal, para aprovechar la acústica de la catedral. El órgano se proyectó dividido en dos cuerpos, ocupando toda la profundidad de la tribuna y dejando en medio libre el espacio del rosetón, empleando madera de castaño y nogal para la caja. Estas condiciones, firmadas en contrato de diciembre de 1945, suponían un total de 192.000 pesetas, excluido el transporte, además de que el antiguo órgano, sin contar la tubería, pasaría a ser propiedad de Organería Española.

Lamentablemente para el cabildo y la feligresía, finalmente se colocó el órgano sobre la puerta de San José, limitando su capacidad de proyección sonora, que, pese a ser actualmente estimable, hubiera sido de más alto valor artístico colocado sobre la puerta principal. Desconocemos la razón que se esgrimiera en esos años para no colocarlo sobre la puerta principal, y únicamente podemos especular que se adujera un excesivo peso del órgano para la pared de la fachada por parte de Príncipe de Viana, pues fue lo mismo que alegaron para no hacerlo en la restauración de los años 90.

[David Ascorbe Muruzábal]

Archivo Catedral de Pamplona. Secretaría Capitular 1947, núm. 51bis.

Archivo Catedral de Pamplona. Secretaría Capitular 1944, núm. 43.

Ascorbe Muruzábal, D., *Coronación de Santa María la Real de Pamplona. 1946*, Pamplona, Cabildo Catedral de Pamplona, 2021.

Sagaseta Aríztegui, A. y Taberna, L., *Órganos de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1985.



PROYECTO DE ÓRGANO PARA LA CATEDRAL DE PAMPLONA.
José Yárnoz Larrosa y Organería Española, 1945. Archivo Catedral de Pamplona.



BIBLIOGRAFIA

Abalia Marijuán, A., *Juliantxo Irujo. Formaré parte de las nubes*. Catálogo de exposición, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2017.

Albizu y Sáinz De Murieta, J., *San Cernin. Reseña histórico artística de la iglesia parroquial de San Saturnino de Pamplona*, Pamplona, Aramburu, 1930.

Alegría Goñi, C., *El pintor J. Ciga*, Pamplona, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, 1992.

Alegría Suescun, D., *Historia del abastecimiento de agua a la Comarca de Pamplona*. Mancomunidad de la Comarca de Pamplona, 2011.

Álvarez y Baena, J. A., *Hijos de Madrid ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes*, vol. IV, Madrid, En la Oficina de D. Benito Cano, 1791.

Andueza Pérez, A., *El arte al servicio del esplendor de la liturgia. El bordado y los ornamentos sagrados en Navarra. Siglos XVI-XVIII,* Pamplona, Gobierno de Navarra, 2017.

Andueza Unanua, P., *Arquitectura señorial de Pamplona en el siglo XVIII*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2004.

Andueza Unanua, P., «La casa, la familia y los negocios en el siglo XVIII: Los Borda de Maya (Baztán)», *Príncipe de Viana*, núm. 235 (2005), 364-366.

Andueza Unanua, P., «Arquitectura señorial barroca en Miranda de Arga: La casa principal del mayorazgo Vizcaíno», *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte navarro*, núm. 2 (2007), pp. 29-60.

Andueza Unanua, P., «Arquitectura civil y desarrollo urbanístico: el caso de Tafalla en el Antiguo Régimen», *Príncipe de Viana*, núm. 243 (2008), pp. 7-36.

Andueza Unanua, P., «Resplandores barrocos: Corella entre los Austrias y los Borbones», *San Miguel de Corella. Arte para los sentidos y el gozo de celebrar*, Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2010, pp. 13-33.

Andueza Unanua, P., «Virreyes, títulos nobiliarios y casas solares en las tierras baztanesas del Bidasoa», *Pvlchrvm: Scripta in honorem Mª Concepción García Gaínza*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 2011, pp. 84-95.

Andueza Unanua, P., «Plano y alzado de Pamplona», en Fernández Gracia, R. (coord.), *Pamplona y San Cernin, 1611-2011. IV Centenario del voto de la ciudad*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2011, pp. 52-53.

Andueza Unanua, P. y Azanza López, J. J., «La arquitectura civil, religiosa y efímera», en Fernández Gracia, R. (coord.), Andueza Unanua, P., Azanza López, J. J. y García Gainza, M. C., *El arte del Barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2014, pp. 57-173.

Ansoleaga Elizondo, F., «Roncesvalles. Vidriera de la capilla de San Agustín», *Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra,* núm. 9 segunda época (1912), pp. 117-119.

Ansón Navarro, A., «La arquitectura de arquitectos e ingenieros militares: diversidad de lenguajes al servicio del despotismo ilustrado», en M. Silva Suáre (ed.), *Técnica e Ingeniería en España, II, El Siglo de las Luces. De la ingeniería a la nueva navegación*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Prensas Universitarias; Madrid, Real Academia de Ingeniería, 2005, pp. 291-332.

Apraiz Sahagun, A. (coord.); Martínez Matía, A. y Romano Vallejo, M., *La fragilidad de un legado. Patrimonio Industrial en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2019.

Aragón Ruano, A. y Riezu Elizalde, O. «¿Un proyecto quimérico? Suministros forestales desde los pirineos occidentales para la Real Armada en el siglo XVIII», *Studia Historica. Historia moderna*, vol. 43, n. 1 (2021), pp. 13-45.

Arahuetes, C., *El escultor Fructuoso Orduna*, col. Panorama, núm. 7, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1986.

Aranda Ruiz, A., *Pampilona urbs regia. El ceremonial del Ayuntamiento de Pamplona desde el siglo XVI a nuestros días*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2020.

Arazuri Díez, J. J., *Pamplona Antaño*, Pamplona, Gráficas Castuera, 1967.

Arbaiza Blanco-Soler, S., «Inventario de los dibujos arquitectónicos (de los siglos XVIII y XIX) en el Museo de la Real Academia de las Bellas Artes de San Fernando», *Academia*, núms 102-103 (2006), pp. 151-332.

Armendáriz Martija, J. y Jimeno Jurío, J. M., «Puente la Reina/Garés: Estudio histórico-arqueológico de su urbanismo y sistema defensivo medieval», *Trabajos de Arqueología Navarra*, núm. 18 (2005), pp. 113-173.

Arrese, J. L., *Arte religioso en un pueblo de España*, Madrid, CSIC, 1963.

Arrese, J. L., *Colección de biografías locales*, San Sebastián, Gráficas Valverde, 1977.

Ascorbe Muruzábal, D., *Coronación de Santa María la Real de Pamplona. 1946*, Pamplona, Cabildo Catedral de Pamplona, 2021.

Ascorbe Muruzábal, D., *La coronación de Santa María la Real de Pamplona 1946*, Pamplona, Cabildo Catedral, 2021.

Ascunce, E., *Íñigo de Loyola, capitán español, y el Castillo de Pamplona*, Madrid, Aguado, 1939.

«Así será la hospedería de Aralar», *Diario de Navarra*, 9 de noviembre de 1965, p. 1.

Astiazarain Achabal, M. I., *Arquitectos guipuzcoanos del siglo XVIII. Martín de Zaldúa, José de Lizardi, Sebastián de Lecuona*, San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1988.

Astiazarain Achabal, M. I., «Aportaciones a la obra de Santiago Marsili, arquitecto y escultor de la época de Carlos III», *Anales de Historia del Arte*, núm. 1 (1989), pp. 229-244.

Astigarraga Goenaga, J., *Ilustración y economía en Navarra (1770-1793). El Pensamiento Económico de José María Magallón y Francisco Javier de Argáiz.* Clásicos del Pensamiento Económico Vasco, Tomo III, Gobierno Vasco, Eusko Jaularitza, Vitoria, 1996.

Ayerbe Irañeta, I. y Marcos Real, F. J., *Historia de San Miguel de Excelsis*, vol II, Pamplona, Sancho el Fuerte Ediciones, 2000, p. 263.

Azanza López, J. J., «El manuscrito de arquitectura de Vicente de Arizu, maestro de obras del siglo XVIII», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, núms. 9-10 (1997-1998) pp. 231-256.

Azanza López, J. J., «La iglesia en la ciudad: arte, economía y espiritualidad en Navarra a través de las fundaciones conventuales barrocas», *Príncipe de Viana* núm. 215 (1998), pp. 579-613.

Azanza López, J. J., *Arquitectura religiosa del Barroco en Navarra*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1998.

Azanza López, J., *Arquitectura y religiosidad barrocas en Villafranca (Navarra)*, Pamplona, s. l: s. n., 1999.

Azanza López, J. J., «La actividad del veedor de obras de cantería en los arciprestazgos vascongados de la diócesis de Pamplona (siglos XVII y XVIII)», *Ondare*, núm. 19 (2000), pp. 277-291.

Azanza López, J. J., *El monumento Conmemorativo en Navarra. La identidad de un Reino*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Colección Panorama, núm. 31, 2003.

Azanza López, J. J. y Molins Mugueta, J. L., *Exequias reales del Regimiento pamplonés en la Edad Moderna*, Pamplona, Ayuntamiento, 2005.

Azanza López, J. J., *Emigración, urbanismo y arquitectura en Huarte. La familia Ros, «Villa Teresa» y Víctor Eusa*, Huarte, Ayuntamiento de Huarte, 2005.

Azanza López, J. J. y Urricelqui Pacho, I., *El cartel de la Feria del Toro de Pamplona. Arte, diseño y tauromaquia (1959-2006)*, Pamplona, casa de Misericordia, 2006.

Azanza López, J. J., «Contribución de Miguel Gortari Beiner (1920-1977) a la arquitectura navarra contemporánea», *Príncipe de Viana*, núm. 240 (2007), pp. 95-149.

Azanza López, J. J., «Contribución de Miguel Gortari Beiner (1920-1977) a la arquitectura navarra contemporánea», *Príncipe de Viana*, núm. 240 (2007), pp. 95-149.

Azanza López, J. J., «Crónica de una transformación urbana: Pamplona 1880-1920», *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, núm. 3 (2008), pp. 427-473.

Azanza López, J. J. y Molins Mugueta, J. L., «Diseños de kiosko para los jardines de la Taconera de Pamplona», *Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*. https://www.unav.edu/web/catedra-patrimonio/aula-abierta/pieza-del-mes/2008/noviembre.

Azanza López, J. J., «Casas consistoriales navarras. Urbanismo, morfología y evolución tipológica», en R. Fernández Gracia y M.ª C. García Gainza (coords.), *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio Arte Navarro*, núm. 4, Pamplona, Universidad de Navarra, 2009, pp. 69-103.

Azanza López, J. J., «Proyectos, ideas e imágenes para la nueva Casa Consistorial de Pamplona entre 1939 y 1953 (en el 250 aniversario de su fachada barroca)», *Príncipe de Viana*, núm. 250 (2010), pp. 305-348.

Azanza López, J. J., «Peregrinos en piedra y bronce. El monumento conmemorativo jacobeo como patrimonio cultural y artístico del Camino», *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, núm. 5 (2010), pp. 189-222.

Azanza López, J. J., «De ensanche militar a 'city' de Pamplona. Arquitectura y urbanismo para una nueva imagen de la ciudad, *Príncipe de Viana*, núm, 249 (2010), pp. 27-74.

Azanza López, J. J., «Inmaculada Concepción de María», en J. J. Azanza López, J. M. Muruzábal del Solar, I. J. Urricelqui Pacho y F. J. Zubiaur Carreño (eds.), *Guía de escultura urbana en Pamplona*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona-Área de Cultura, 2010, pp. 47-50.

Azanza López, J. J., «El traslado de los reyes navarros a la catedral de Pamplona (1865-1866). Arte y artistas para una ceremonia frustrada», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, núm. 23 (2011), pp. 163-182.

Azanza López, J. J., «Navarra como espacio cultural abierto al Camino. *Los símbolos del Camino*, de Carlos Ciriza, en el contexto de la escultura pública jacobea», *Príncipe de Viana*, núm. 253 (2011), pp. 527-546.

Azanza López, J. J., «Proyecto de edificio para Archivos, Museos, Bibliotecas y Conservatorio de Navarra. José Yárnoz Larrosa. Pamplona, Junio de 1942», en M. J. Tarifa Castilla (coord.), *Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, Universidad de Navarra: memoria 2011*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, Universidad de Navarra, 2012, pp. 260-264.

Azanza López, J. J., *La memoria de la memoria 1212-1912. Tras las huellas artísticas del VII Centenario de las Navas de Tolosa*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2012.

Azanza López, J. J., *El arte al servicio de la fiesta. La Casa de Misericordia y el cartel de la Feria del Toro (1959-2022)*, Pamplona, Casa de Misericordia, 2022.

Azanza López, J. J., «De Picasso a Arroyo. Las fallidas firmas del cartel de la Feria del Toro de Pamplona», *Goya. Revista de arte*, núm. 384 (2023), pp. 267-281.

Azanza López, J. J., «Un 'Nuevo Guernica' desconocido de Agustín Ibarrola. El cartel inédito para la Feria del Toro de Pamplona (1974)», *Archivo Español de Arte*, núm. 381 (2023), pp. 79-96.

Azpillaga y Yarza, A. M. [Sagrera A. de], *La duquesa de Madrid (última reina de los carlistas)*, Palma de Mallorca, 1969, p. 405.
Bassols, M., *Génesis y evolución del derecho urbanístico español*, Madrid 1973.
Bédat, C., *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989.
Bimbenet-Privat, M.; Distelberger, R. y Kugel, A., *Joyaux Renaissance. Une splendeur retrouvée*, J. Kugel, Paris, 2000.
Blasco Esquivias, B., «Sobre el debate entre arquitectos profesionales y arquitectos artistas en el barroco madrileño. Las posturas de Herrera, Olmo, Donoso y Ardemans», *Espacio, Tiempo y Forma*, núm. 4, 1991, pp. 159-193.
Blasco Esquivias, B., *Arquitectos y tracistas. El triunfo del Barroco en la corte de los Austrias*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013.
Bonet Correa, A., «El túmulo de Herrera Barnuevo y los retablos-baldaquinos del Barroco español», *Archivo Español de Arte* núm. 136 (1961), pp. pp. 285-296.
Bosc, E., *Étude sur les Hopitaux et les Ambulances*, Paris, Morel Éditeurs, 1876, pp. 27-37.
Bruñen Ibáñez, A. I.; Calvo Comín, M. L. y Senac Rubio, M. B., *Las artes en Zaragoza en el tercer cuarto del siglo XVII*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1987.
Caballero Lobera, A. *et al., Nueva Sangüesa. Catálogo de la Exposición Palacio Ongay-Vallesantoro*, Bilbao, Universidad País Vasco, 2021.
Cadiñanos Bardeci, I., «Roncesvalles en el siglo XVIII: obras y reparos», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, núm. 108 (2011), pp. 81-95.
Capel, H., «Los ingenieros militares y los canales en España y América durante el setecientos», *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, nº 35 (1997). https://doi.org/10.1344/b3w.2.1997.25020 [consulta: 13/02/2025].
Caro Baroja, J., «Proyecto para un museo etnográfico del reino de Navarra», en J. Maluquer de Motes (coord.), *Problemas de la Prehistoria y de la Etnología vascas*, 1966, pp. 313-320.
Carrasco Navarro, C., *Los palacios barrocos de Tudela. Arquitectura y Nobleza*, Tudela, Castel Ruiz – M. I. Ayuntamiento de Tudela, 2014.
Carretero Calvo, R., «La fotografía como testimonio del patrimonio decimonónico desaparecido en la ciudad de Tarazona (Zaragoza)», en J. A. Hernández Latas (coord.), *I Jornadas sobre investigación en Historia de la Fotografía: 1839-1939*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2017, pp. 385-396.
Casas Gómez, A. de las y Vázquez de La Cueva, A., *El Canal Imperial de Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1999.
Castro Álava, J. R., *Cuadernos de Arte Navarro. Escultura*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1949.
Castro Álava, J. R., *Juan Antonio Fernández: un tudelano del siglo de la Ilustración, Pamplona* (Navarra, Temas de Cultura Popular nº 210), Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1974.
Cendoya Echániz, I. y Zorrozua Santisteban, J., «Algunas obras de Santiago Marsili, maestro retablista y escultor italiano del siglo XVIII, en Guipúzcoa», *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, t. 47 (1991), pp. 133-161.
Cendoya Echániz, I., *El retablo barroco en El Goierri*, San Sebastián, Caja Guipúzcoa, 1992.
Cenicacelaya, J. y Saloña, I., *Arquitectura Neoclásica en el País Vasco*, Vitoria, Eusko Jaurlaritza, 1990, pp. 302-303.
Ciaurriz, J., «Lleno en San Miguel de Aralar. Con la carretera asfaltada la necesidad de una hospedería es apremiante, *Diario de Navarra*, 23 de septiembre de 1965, p. 16.
«Conjunto dedicado a los Sanfermines», *MANSILLA + Tuñón: 1992-212. Geometrías activas. Active geometries. In memoriam*. Número monográfico. *El Croquis*, núm. 161 (2012), pp. 126-131.
Cosmen Alonso, M. C., «Paisajes artísticos velados. La cabecera románica de la catedral de Sigüenza y la posible difusión del modelo», *De Arte*, núm. 15 (2016), pp. 7-32.
Cotarelo y Mori, E., *Diccionario biográfico y de calígrafos españoles*, vol. I, Tip. de la Revista de Arch., Bibl. y Museos, Madrid, 1916.
Criado Mainar, J., «Dos propuestas para la realización del facistol del coro del monasterio de Fitero», *El dibujo en el proceso creativo de las artes. Trazas y diseños navarros 1500-1800*, Pamplona, Universidad de Navarra – Fundación Fuentes-Dutor y Fundación Gondra Barandiarán, 2023, pp. 434-435.
Crónica del convento de capuchinos Extramuros de Pamplona (1679-1833), V. Pérez de Villarreal y T. de Azcona (eds.), Pamplona, Gobierno de Navarra, 2015.
Cruz Yabar, M. T., «José de Hermosilla y el retablo de Irurita en Navarra», *Archivo Español de Arte*, núm. 290 (2000), pp. 51-65.
De los Cobos Arteaga, F. y Martínez Vara, T., «Los Pereire y las Compañías de Norte de España y Midi en la definición de las conexiones ferroviarias franco-españolas 1832-1907», *VI Congreso de Historia Ferroviaria*, Vitoria Gasteiz, 5-7 de septiembre de 2012.
Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII, Madrid, Ministerio de Cultura-Biblioteca Nacional, Fundación Cultural COAM y Entrecanales y Tavora, 1991.
Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglo XVIII, Madrid, Biblioteca Nacional – Fundación Banco Santander – Fundación Arquitectura. COAM, 2009.
Echeverría Goñi, P. L., *Miranda de Arga entre el Gótico y el Barroco*, Miranda de Arga, Ayuntamiento de Miranda de Arga, 1983.
Echeverría Goñi, P. y Fernández Gracia, R., «Arquitectura religiosa de los siglos XVI al XVIII en Navarra», *Ibaiak eta Aranak. Guía del Patrimonio histórico-artístico y paisajístico*, vol. VIII, San Sebastián, Etor, 1991, pp. 175-252.
Echeverría Goñi, P. L., «Dibujo para el retablo de San Francisco de Asís», en R. Fernández Gracia (coord.), *Fitero: el legado de un monasterio*, Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2007, pp. 246-247.
Echeverría Goñi, P. L., «Un facistol manierista en Lanciego (Álava). El repertorio ornamental belifontiano en la Diócesis de Calahorra», *Brocar*, 40 (2016), pp. 157-174.
Echeverría Goñi, P. L., «Traza para un retablo de San Francisco en el monasterio de Fitero», *El dibujo en el proceso creativo de las artes. Trazas y diseños navarros 1500-1800*, Pamplona, Universidad de Na-

varra – Fundación Fuentes-Dutor y Fundación Gondra Barandiarán, 2023, pp. 178-179.

Egia Astibia, V. M., «Granja Agrícola de Navarra y Vascongadas», *Diario de Noticias*, 31 de marzo de 2019, https://ondaregia.com/granja-agricola-de-navarra-y-vascongadas/, consulta 17 de junio de 2025.

Esarte Muniain, P., *El ferrocarril europeo de Navarra*, Colección Utrimque Roditur. Elizondo, El autor, 1982.

Esparza, B.; San Martín, S. y Esparza, F., «Obra expuesta», *Rafael Moneo en* Navarra, Tudela, Fundación María Forcada, 2023.

Esparza Estaún, B.; Marín Gavín, S. y Blasco Esparza, F., *Catálogo Exposición Rafael Moneo en Navarra, Tudela, Fundación María Forcada, 2919.*

Eusa, V., *Arquitectura contemporánea en España. El arquitecto Víctor Eusa*, Madrid, Edarba, 1934.

Fernández Gracia, R., «Contribución a la obra de José Ramírez en Navarra», El Arte Barroco en Aragón. Actas del III Coloquio de Arte Aragonés, Huesca, 1983. Huesca, 1985, pp. 249-262.

Fernández Gracia, R. y Echeverría Goñi, P., «La arquitectura neoclásica en Navarra», *Ibaiak eta Haranak. Guía del Patrimonio artísticos y paisajístico, Navarra*, vol. VIII, San Sebastián, Etor, 1991, pp. 241-250.

Fernández Gracia, R., «El Barroco», *La catedral de Pamplona*, t. II, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1994, pp. pp. 35-75.

Fernández Gracia, R., «La estampa devocional en Navarra», en A. Martín Duque (dir.), *Signos de identidad histórica para Navarr*a, vol. II. Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1996, pp. 183-200.

Fernández Gracia, R., «La actividad de Diego Camporredondo en Navarra y el trágico fin de su vida en 1772», *Kalakorikos* (1996), pp. 120-121.

Fernández Gracia, R., *El monasterio de Fitero. Arte y arquitectura*, Pamplona, Gobierno de Navarra, *Panorama*, nº 24, 1997.

Fernández Gracia, R., «Vicente Berdusán y su entorno artístico», *El pintor Vicente Berdusán. 1697-1997.* Catálogo de la Exposición, Pamplona, Museo de Navarra, 1998, pp. 25-56.

Fernández Gracia, R., *Nacimiento e infancia del Venerable Palafox,* Pamplona, Asociación de Amigos del Monasterio de Fitero, 2000.

Fernández Gracia, R. «En torno a la arquitectura: consideraciones y testimonios de maestros del barroco navarro», *Príncipe de Viana*, núm. 222 (2001), pp. 7-25.

Fernández Gracia, R., *Reges Navarrae. Imagines et Gesta. Dibujos y grabados para las ediciones ilustradas de los Anales de Navarra en el Siglo de las Luces*, Pamplona, Príncipe de Viana, 2002.

Fernández Gracia, R., *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2003.

Fernández Gracia, R., «El espacio interior de la catedral de Pamplona en el Antiguo Régimen», *El comportamiento de las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*, Murcia, Universidad de Murcia, 2003, pp. 383-397.

Fernández Gracia, R., «Documentación del Archivo Diocesano de Pamplona para el estudio de la historia del arte navarro. A modo de ejemplo: la fachada de la catedral de Pamplona y los epígonos del Barroco en Navarra», *Príncipe de Viana* núm. 231 (2004), pp. 87-134.

Fernández Gracia, R., *Estampa, Contrarreforma y Carmelo Teresiano. La colección de grabados de las Carmelitas Descalzas de Pamplona y Leonor de la Misericordia (Ayanz y Beaumont)*, Pamplona, Sedena, 2004.

Fernández Gracia, R., «Proyecto para el trascoro de la catedral de Pamplona», *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la Monarquía Hispánica del siglo XVIII*, Pamplona, Fundación Caja Navarra, 2005, pp. 288-289.

Fernández Gracia, R. (coord.); Echeverría Goñi, P. L. y García Gainza, M. C., *El Arte del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005.

Fernández Gracia, R., «Transformaciones del espacio interior de la catedral de Pamplona: del templo gótico a las reformas del clasicismo academicista», *Lineamientos y limitaciones en la conservación: Pasado y futuro del patrimonio*, Taxco (México). X Coloquio del Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico. Conservación, restauración y defensa, Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2005, pp. 181-234.

Fernández Gracia, R., *San Francisco Javier Patrono de Navarra. Fiesta, religiosidad e iconografía*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006.

Fernández Gracia, R., «Liturgia, magnificencia y poder», *La catedral de Tudela*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006, pp. 109-133.

Fernández Gracia, R., «Patronos, proyectos y artistas durante los siglos del Barroco», *La catedral de Tudela*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006, pp. 287-315.

Fernández Gracia, R., «La restauración de la posguerra», en R. Fernández Gracia y M. García Gainza (coords.), *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, Pamplona, 2006, pp. 293-322.

Fernández Gracia, R., «Entre la historia, la leyenda y el mito: La imagen de San Raimundo, abad de Fitero y fundador de la Orden de Calatrava», en R. Fernández y P. Andueza (coord.), *Fitero: el legado de un monasterio*, Pamplona, Fundación para Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2007, pp. 125-172.

Fernández Gracia, R., «En el Centenario de la Sociedad Baños de Fitero», *Revista Fitero 2009*.

Fernández Gracia, R., «Contribución de los talleres escultóricos navarros al órgano barroco. Las espectaculares cajas de los siglos XVII y XVIII», *Memoria 2011*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2011, pp. 138-140.

Fernández Gracia, R., «Diego Díaz del Valle: un pintor de Cascante en el Siglo de las Luces», *Memoria de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro 2013*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2013, pp. 170-173.

Fernández Gracia, R., «La pintura del siglo XVIII» en *El arte del Barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2014, pp. 351-353.

Fernández Gracia, R., «Los géneros escultóricos», *El arte del Barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2014, pp. 175-271.

Fernández Gracia, R., «En el centenario del monumento a San Raimundo», *Revista Fitero 2016.*

Fernández Gracia, R., *Imagen y mentalidad. Los siglos del Barroco y la estampa devocional en Navarra*, Madrid, Fundación Ramón Areces, 2017.

Fernández Gracia, R., «Grabados y litografías aragoneses en Navarra: el libro ilustrado, la estampa devocional y otros impresos. Una mirada desde los promotores», *Artigrama*, núm. 32 (2017), pp. 117-151.

Fernández Gracia, R., *Tras las celosías. Patrimonio material e inmaterial en las clausuras de Navarra*, Pamplona, Universidad de Navarra – Fundación Fuentes Dutor, 2018.

Fernández Gracia, R., *Ocho siglos de historia, arte y devoción en Fitero. La Virgen de la Barda: de titular del monasterio a patrona de Fitero*, Pamplona, Parroquia de Santa María la Real, 2018.

Fernández Gracia, R., «El triunfo del Academicismo en los retablos baztaneses y el proyecto para el mayor de Villafranca (1783) en un dibujo de la Biblioteca Nacional», en R. Torres Sánchez (ed.), *Studium, Magisterium et amicitia. Homenaje al profesor Agustín González Enciso*, Pamplona, Ediciones Eunate, 2018, pp. 467-478.

Fernández Gracia, R., *De escoplo, pincel y buril. La imagen de san Veremundo desde Irache*, Estella, Milenario de san Veremundo 1020-2020, Ayuntamientos de Arellano, Ayegui, Dicastillo, Estella y Villatuerta, 2020.

Fernández Gracia, R., «Patrimonio e identidad (52). La basílica de San Ignacio de Pamplona». *Diario de Navarra*, 21 de mayo de 2021, pp. 62-63.

Fernández Gracia, R., «Más allá de los pinceles y las gubias. Trascendencia en las imágenes de San Ignacio de Loyola en Navarra». *Diario de Navarra*, 2 de agosto de 2021, pp. 52-53.

Fernández Gracia, R., «La historia grabada y algunos emblemas en la edición de los Anales de 1766», en R. Fernández Gracia (ed. y dir.), C. Jusué y P. Andueza (coords.), *La imagen visual de Navarra y sus gentes. Desde la Edad Media a los albores del siglo XX*, Pamplona, Universidad de Navarra – Fundación Fuentes Dutor, 2022, pp. 169-179.

Fernández Gracia, R., «Los retratos grabados y pintados», en R. Fernández Gracia (ed. y dir.), C. Jusué y P. Andueza (coords.), *La imagen visual de Navarra y sus gentes. Desde la Edad Media a los albores del siglo XX*, Pamplona, Universidad de Navarra – Fundación Fuentes Dutor, 2022, pp. 95-103.

Fernández Gracia, R., «Grandes restauraciones (VIII). La intervención en la catedral de Pamplona en la posguerra, vista desde el siglo XXI», *Diario de Navarra*, 4 de abril de 2022, pp. 58-59.

Fernández Gracia, R., «Pareja de diseños para la peana de San Fermín», *El dibujo en el proceso creativo de las artes. Trazas y diseños navarros 1500-1800*, Pamplona, Universidad de Navarra – Fundación Fuentes-Dutor y Fundación Gondra Barandiarán, 2023, pp. 510 y 511.

Fernández Gracia, R., «Diseño para el frontal de la capilla de San Fermín», *El dibujo en el proceso creativo de las artes. Trazas y diseños navarros 1500-1800*, Pamplona, Universidad de Navarra – Fundación Fuentes-Dutor y Fundación Gondra Barandiarán, 2023, pp. 506-507.

Fernández Gracia, R., «Dibujo preparatorio para un grabado de san Fermín», *El dibujo en el proceso creativo de las artes. Trazas y diseños navarros 1500-1800*, Pamplona, Universidad de Navarra – Fundación Fuentes-Dutor y Fundación Gondra Barandiarán, 2023, pp. 522-523.

Fernández Gracia, R., «Proyecto para el retablo mayor de Recoletas de Pamplona», *El dibujo en el proceso creativo de las artes. Trazas y diseños navarros 1500-1800*, Pamplona, Universidad de Navarra – Fundación Fuentes-Dutor y Fundación Gondra Barandiarán, 2023, pp. 466-467.

Fernández Gracia, R., «Diseño para la sillería del coro de la parroquia de la Asunción de Lerín», *El dibujo en el proceso creativo de las artes. Trazas y diseños navarros 1500-1800*, Pamplona, Universidad de Navarra – Fundación Fuentes-Dutor y Fundación Gondra Barandiarán, 2023, pp. 492-493.

Fernández Gracia, R., «El dibujo y las artes en Navarra desde el siglo XVI a 1800», *El dibujo en el proceso creativo de las artes. Trazas y diseños navarros 1500-1800*, Pamplona, Universidad de Navarra – Fundación Fuentes-Dutor y Fundación Gondra Barandiarán, 2023, pp. 19-78.

Fernández Gracia, R., «Patrimonio e identidad (75). La vía sacra y las caponeras del coro de la catedral de Pamplona», *Diario de Navarra*, 19 de junio de 2023, pp. 42-43.

Fernández Gracia, R., «Cómo se proyectó la peana de plata de San Fermín», *Diario de Navarra*, 7 de julio de 2024, p. 66.

Fernández Gracia, R., *La Virgen de las Maravillas de las Agustinas Recoletas de Pamplona. Historia, arte y devoción*, Pamplona, Universidad de Navarra – Fundación Fuentes Dutor, 2024.

Fernández-Ladreda, C. (dir.); Martínez Álava, C. J.; Martínez de Aguirre, J. y Lacarra Ducay, Mª C., *El arte gótico en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2015.

Fernández-Ordóñez, J. A. (dir.), *Catálogo de treinta canales españoles anteriores a 1900*, CEHOPU, Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos y Centro de Publicaciones del MOPU, Madrid, 1986.

Fernández Oyaregui, P., «Ciga y el cartel inédito de San Fermín», *Diario de Navarra*, 8 de septiembre de 2018.

Fortún Pérez de Ciriza, L. J. e Idoate Ezquieta, C., *Guía de la Sección de Tribunales Reales del Archivo General de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1986.

Fortún Pérez de Ciriza, L. J. (ed.), *Actas de las Cortes de Navarra (1530-1829). Libros IV (1677-1685), Libro IX (1757), Libro 10 (1765-1766)*, *Libro XII (1780-1781)*, Pamplona, Parlamento de Navarra, 1994 y 1995.

Fraile Montorio, M., «Don Benito Antonio Ferrández y Echeverría y su obra de continuación de la iglesia parroquial de la villa de Cintruénigo», *Diario de Navarra*, 8 de septiembre de 1951, pp. 3-4.

Fraile Pérez de Mendiguren, P., *Un espacio para castigar. La cárcel y la ciencia penitenciaria en España, siglos XVIII-XIX*. Barcelona, Serbal, 1987.

Frank, A. I., *El Viage de España de Antonio Ponz*, Frankfurt: Peter Lang, 1997.

Fray Diego de Estella y su IV centenario, Estella, s. n., Barcelona, Imprenta Elzeveriana y Librería Camí, 1924.

Fuentes, F., «La enseñanza primaria en Tudela y su Merindad a fines del siglo XVIII», *Príncipe de Viana*, núm. 31 (1948), pp. 207-210.

García Camón, M. J. y Etxegoien Juanarena, J. J., «Garralda, los retablos desaparecidos (1704-1858): proyectos y artífices», *Príncipe de Viana*, núm 284 (2022), pp. 531-572.

García Estévez, C., *Rafael Moneo. Una manera de enseñar arquitectura*, Barcelona, Iniciativa Digital Politècnica, Oficina de Publicacions Acadèmiques Digitals de la UPC, 2017.

García Gainza, Mª C., *La escultura romanista en Navarra*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1969.

García Gainza, M. C.; Heredia Moreno, M. C.; Rivas Carmona, J. y Orbe Sivatte, M., *Catálogo Monumental de Navarra. Merindad de Tudela*. Pamplona, 1980; *Ibid.*, *Catálogo Monumental de Navarra II. Merindad de Estella*, vols. I y II, Pamplona, 1982 y 1983; *ibid., Catálogo Monumental de Navarra III. Merindad de Olite*, Pamplona, 1985; García Gainza, M. C. y Orbe Sivatte, M., *Catálogo Monumental de Navarra. IV. Merindad de Sangüesa*, vol. I. Pamplona, 1989; García Gainza, M. C.; Orbe Sivatte, M. y Domeño Martínez de Morentin, A., *Catálogo Monumental de Navarra. IV. Merindad de Sangüesa, vol. II*, Pamplona, 1992; García Gainza, M. C.; Orbe Sivatte, M.; Domeño Martínez de Morentin, A. y Azanza López, J. J., *Catálogo Monumental de Navarra V. Merindad de Pamplona*, vols. I, II y III, Pamplona, 1994, 1996 y 1997.

García Gainza, M. C., *La escultura romanista en Navarra. Discípulos y seguidores de Juan de Anchieta*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1986.

García Gainza, M. C., *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1991.

García Gainza, M. C., «El libro de Exámenes de Plateros», *Goya,* núm. 225 (1991), pp. 134-141.

García García, A., «Francés de Urrutigoiti y Lerma, Diego Antonio», Diccionario de Historia Eclesiástica *de España*, vol. II, Madrid, CSIC, 1972, p. 955.

García Paredes, A., «La herencia de los Egüés», *Diario de Noticias. Noticias de la Ribera*, 29 de septiembre de 2001, pp. X-XI.

García-Sanz Marcotegui, Á., «La Gamazada y el Monumento a los Fueros de Navarra. Los límites políticos del navarrismo vasquista (1893-1915)», en C. Forcadell Álvarez (coord.), *Quinto Encuentro de Estudios sobre el Justicia de Aragón*, Zaragoza, El Justicia de Aragón, 2004, pp. 101-129.

García Sesma, M., *La iglesia cisterciense de Fitero*, Tudela, Gráficas Larrad, 1981.

Garde Garde, J. M., «Destrucción y expolio del refectorio monástico de la Oliva y ampliación de la iglesia parroquial de Carcastillo», *Revista del centro de estudios Merindad de Tudela*, núm. 31 (2023), pp. 7-33.

Garitaonaindía de Vera, J. R., *Joaquín Zarranz Pueyo, hacia una verdadera arquitectura racional*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1997.

Garralda Arizcun, J. F., «El Ayuntamiento de Pamplona y la construcción de la Casa Consistorial de Pamplona del siglo XVIII (1751-1760)», *Príncipe de Viana*, núm. 182 (1987), pp. 845-916.

Garralda Arizcun, J. F., «La burocracia del Ayuntamiento de Pamplona del siglo XVIII», *Príncipe de Viana*, núm. 191 (1990), pp. 867-940.

Giménez Enrich, S., *Secretos e intimidades del campo carlista en la pasada guerra civil*, Barcelona, Imprenta de Salvador Manero, 1876, pp. 141-143.

Gómez Bravo, G., *Crimen y castigo: cárceles, delito y violencia en la España del siglo XIX*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2004.

Gómez-Ferrer Morant, R., *Las zonas verdes como problema jurídico*, Madrid, Tecnos, 1971.

González Cruz, A. J., *Reglas de juego y grados de libertad. Una aproximación al origen de la forma en los proyectos de arquitectura de Mansilla + Tuñón [1992-2012]*. Tesis doctoral. Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, 2021.

González Cruz, A. J.; González de Mendoza, N. M. y Pina Lupiañez, R., «Las especies de Mansilla + Tuñón [1992-2012]. Una aproximación al origen de la forma en el proyecto de arquitectura contemporáneo», *Revista de Arquitectura*, vol. 25, núm. 38 (2020), pp. 36-44.

Goñi Gaztambide, J., *Los navarros en el Concilio de Trento y la Reforma Tridentina en la Diócesis de Pamplona*, Pamplona, Imprenta Diocesana, 1947.

Goñi Gaztambide, J., «Nuevos documentos sobre la catedral de Pamplona», *Príncipe de* Viana, núms. 52-53 (1955) pp. 311-327.

Goñi Gaztambide, J., «La fachada neoclásica de la catedral de Pamplona», *Príncipe de Viana*, núms. 118-119 (1970), pp. 5-64.

Goñi Gaztambide, J., «La capilla del trascoro de la catedral de Pamplona», *Hispania Sacra* (1988), *Estudios en honor del prof. Dr. José Orlandis Rovira en su septuagésimo aniversario*, pp. 686-687.

Goñi Gaztambide, J., *Los obispos de Pamplona del siglo XVIII*, vol. VII, Pamplona, Gobierno de Navarra-Eunsa, 1989.

Goñi Gaztambide, J., *Historia de los obispos de Pamplona del siglo XVIII,* t. VIII, Pamplona, Eunsa, 1989.

Goñi Gaztambide, J., «Pedro Labrit de Navarra, obispo de Cominges. Su vida y obras (c. 1504-1567), *Príncipe de Viana*, núm. 190 (1990), pp. 559-596.

Goñi Gaztambide, J., *Historia de los obispos de Pamplona, vol. X. Siglo XIX*, Pamplona, EUNSA e Institución Príncipe de Viana, 1991.

Goñi Gaztambide, J, *Historia eclesiástica de Estella I. Parroquias, iglesias y capillas reales*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1994.

González Hernandez, V., «La Orden de la Merced en el siglo XVII zaragozano. Construcción de la Iglesia y el cuarto nuevo del convento de San Lázaro», *El arte Barroco en Aragón*. Actas del III Coloquio de Arte Aragonés. Huesca, 1983. Huesca, 1985, pp. 6-78.

González Presencio, M., «Arquitectura contemporánea en Navarra», *Príncipe de Viana,* núm. 261 (2015), 229-263.

Guijarro Salvador, P., «Materiales, impresos e insultos contra Santos Ángel de Ochandátegui, director del proyecto de la nueva fachada de la catedral de Pamplona», *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, núm. 1 (2006), pp. 109-134.

Guijarro Salvador, P., «La reconstrucción del castillo-palacio de Monteagudo en la segunda mitad del siglo XVIII», en R. Fernández Gracia, y M.ª C. García Gainza (coords.), *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro 4*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2009, pp. 357-368.

Guijarro Salvador, P., «La enseñanza del dibujo en Tudela durante el siglo XIX», *Príncipe de Viana*, núm. 246 (2009), pp. 67-104.

Guijarro Salvador, P., *El espíritu ilustrado en Navarra: los marqueses de San Adrián y la Real Sociedad Tudelana de los Deseosos del Bien Público*, Gobierno de Navarra, 2016.

Gutton, A., *Conversations sur l'architechure*, Paris 1962.

Heredia Moreno, M.ª C. y Orbe Sivatte, A., *Biografía de los plateros navarros del siglo XVI. Aproximación a su entorno*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998.

Hueso Pérez, A., «La construcción de la casa consistorial de Pamplona», *El dibujo en el proceso creativo de las artes. Trazas y diseños navarros 1500-1800*, Pamplona, Universidad de Navarra – Fundación Fuentes-Dutor y Fundación Gondra Barandiarán, 2023, pp. 304-313.

Ibáñez Fernández, J. *et al.*, *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019.

Ibarra, J., *Historia de Roncesvalles,* Pamplona, Acción social Tipográfica, 1935.

Idoate Ancín, R., «El proyecto de Camino Real de Pamplona a Logroño», *Príncipe de Viana*, núm. 237 (2006), pp. 211-242.

Ilarregui, P., *Defensa del ferrocarril de Pamplona a Francia por los Alduides*, Pamplona, 1857, Imprenta del Eco de Navarra, 1857.

Instituto Provincial de Segunda Enseñanza de Pamplona, *Memoria acerca del estado del Instituto Provincial de Segunda Enseñanza de Navarra: leída el día 1º de octubre en la solemne apertura del curso académico de 1880 a 1881 por Víctor Sainz de Robles*, Pamplona, Imprenta Provincial a cargo de Vicente Cantera, 1880.

Iparraguirre Barbero, I.; A. Díez Oronoz y A. Caballero Lobera, «De Nueva Sangüesa a Ayegui: la vigencia de un modelo de ciudad clásica», *Journal of Traditional Building, Architecture and Urbanism*, nº 1, 2020, pp. 344-356.

Irigaray Soto, S., «El Museo Etnológico de Navarra Julio Caro Baroja», *Cultura y patrimonio de los pueblos de España: Seminario conmemorativo del centenario de don Julio Caro Baroja*, Ministerio de Cultura, 2019, pp. 243-251.

Itúrbide Díaz, J., *Escribir e imprimir. El libro en el Reino de Navarra en el siglo XVIII*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2007.

Iturralde y Suit, J., *Memoria sobre las ruinas del Palacio Real de Olite*, Pamplona, Comisión de Monumentos histórico-artísticos de Navarra, 1870.

Izquierdo, M., «Gómez, una saga para la historia de Logroño», *La Rioja,* https://especial.larioja.com/2020/historias-rioja/gomez-saga.php, consulta 18 de febrero de 2025.

Jiménez de Cisneros Taratiel, F. J., *El franquismo y la conmemoración a sus caídos (1938-1959)*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2024.

Labeaga, J. C., «La Casa Consistorial y los balcones de toros de la ciudad de Viana (Navarra)», *Príncipe de Viana*, núm. 154-155 (1979), pp. 101-176.

Labeaga Mendiola, J. C., «La torre parroquial de San Pedro de Viana», *Príncipe de Viana*, núm. 165 (1982), pp. 103-128.

Labeaga Mendiola, J. C., *Viana monumental y artística*, Pamplona, Príncipe de Viana, 1984.

Labeaga Mendiola, J. C., «Martínez Corcín, Fernando», *Gran Enciclopedia Navarra*, t. VII, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1990, p. 241.

Labeaga Mendiola, J. C., «Los Pérez, últimos retablistas del taller de Sangüesa», *Príncipe de Viana. Anejo*, núm. 15 (1993), pp. 191-197.

Laguardia, M., «El exilio de los restos de los reyes de Navarra y los intentos de traslado a la Catedral de Pamplona», *Leyre, cuna y corazón del Reino. Cincuenta años de la restauración del monasterio (1954-2004)*, Yesa, Abadía de San Salvador de Leyre, 2005, pp. 477-496.

Larrañaga, R., *Los bocetos de Plácido Zuloaga. Placido Zuloagaren zirriborroak*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1997.

Larrinaga Rodríguez, C., *Entre Irún y los Alduides. El ferrocarril del Norte y el paso de los Pirineos a mediados del siglo XIX,* Irún, Casino de Irún, 2001.

Larrinaga, C., «Los ferrocarriles transpirenaicos a mediados del siglo XIX (1844-1885). Entre el deseo y la realidad», *Revista de Historia Industrial,* núm. 72 (2018), pp. 51-79.

Larumbe, O. J., *El Monasterio de Nuestra Señora de la Oliva (Restauraciones esplendorosas),* Pamplona, Aramburu, 1930.

Larumbe Martín, M., *El Academicismo y la arquitectura del siglo XIX en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990.

Larumbe Martín, M., «Neoclasicismo», *La catedral de Pamplona,* t. II, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1994, pp. 75-89.

Larumbe Martín, M., «Ventura Rodríguez y la nueva fachada de la catedral de Pamplona», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núms. 108-109 (2009), pp. 9-51.

Larumbe Martín, M., *José Armendáriz*, en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia.* https://dbe.rah.es/biografias/53723/jose-armendariz [consulta: 08/08/2023].

Linazasoro, J. I., «Víctor Eusa», en *Nueva Forma*, núm. 90-91 (julio-agosto 1973), pp. 2-37.

Lizarraga Larrión, L. J., *Memoria General del Manicomio de Navarra: «la casa del tejado colorado»,* Pamplona, Gobierno de Navarra. Subdirección de Salud Mental, 1993.

Llorente Hernández, Á., *Arte e ideología en el franquismo, 1936-1951*, Madrid, Visor, 1995.

Lorda Iñarra, J., «Fachada de la catedral de Pamplona: sus temas compositivos», *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, núm. 1 (2006), pp. 93-108.

Lozano López, J. C., *Vicente Berdusán (1632-1697) y Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2006.

Lozano Úriz, P. L., *Un matrimonio de artistas. Vida y obra de Pedro Lozano de Sotés y Francis Bartolozzi*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2007.

L'Unión, La Quotidienne, La France, L'Écho français, 4 de enero de 1875, p. 2.

Madrazo, P. de, *Navarra y Logroño*, Barcelona, edición Daniel Corteza y Ca, 1886.

Mâle, E., *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1985.

Marín Royo, L. M., *Cuadernos de historia tudelana. Sucesos más importantes del siglo XX.* Tudela, CAN, 1977.
Martín González, J. J., «Problemática del retablo bajo Carlos III», *Fragmentos*, núms. 12-14 (1988), pp. 33-43.
Martín Larumbe, C., *La individualidad artística de Miguel Goicoechea en ámbito de la fotografía Navarra*. Tesis doctoral, Universidad de Navarra, 1999.
Martinena, J. J., *Ferrocarril del Alduides, historia de un proyecto,* «Temas de Cultura Popular», núm. 295, Diputación Foral de Navarra, Dirección de Turismo, Bibliotecas y Cultura Popular, Pamplona, s. d.
Martinena Ruiz, J. J., «La reedificación neoclásica de la iglesia de San Lorenzo de Pamplona», Príncipe de Viana, núm. 163 (1981), pp. 385-478.
Martinena Ruiz, J. J., *El palacio de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1985.
Martinena Ruiz, J. J., *Catálogo de la Sección de Cartografía e Iconografía del Archivo General de Navarra,* Pamplona, Gobierno de Navarra, 2000.
Martinena Ruiz, J. J., *Historias del viejo Pamplona*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2001.
Martínez, J., *Discursos practicables del Nobilísimo Arte de la Pintura*, edición, prólogo y notas de J. Gállego, Madrid Akal, 1988.
Martínez de Aguirre, J., «Arquitectura medieval», en M. R. Lazkano (coord.), *Santa María de Ujué*, Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2011, pp. 57-118.
Martínez de Aguirre, J., «Las grandes restauraciones en Navarra (V). Roncesvalles: la obra que no cesa», *Diario de Navarra*, 7 de enero de 2022, pp. 64-65.
Martínez Álava, C. J., *Ujué. La montaña sagrada*, Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2001.
Martínez Álava, C. J., *Del románico al gótico en la arquitectura de Navarra. Monasterios, iglesias y palacios*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2007.
Martínez Álava, C. J., «San Nicolás de Sangüesa, el templo fantasma», *Zangotzarra*, núm. 15 (2011), pp. 94-118.
Martínez San Celedonio, F., *Historia documentada de Villafranca de Navarra,* Calahorra, 1983.
Martínez Torres, J., «La hospedería de Aralar está en marcha. La Diputación anuncia el concurso de anteproyectos que se fallará en diciembre», *Diario de Navarra*, 1 de octubre de 1964, p. 16.
Marías, F., «El problema del arquitecto en la España del siglo XVI», *Academia,* núm. 48 (1979), pp. 173-216.
Mendióroz Lacambra, A. M., «El conde de Gages, virrey de Navarra durante 1749-1753», *Cuadernos del marqués de San Adrián: revista de humanidades*, núm. 5 (2007), pp. 119-152.
Miguéliz Valcarlos, I., «Diseño para piezas de plata (h. 1800) de José de Armendáriz», en *Página web de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2006.
Miguéliz Valcarlos, I., «Mazas ceremoniales civiles en Navarra», en Rivas Carmona, J., *Estudios de platería. San Eloy 2010*, Murcia, Universidad de Murcia, 2010, pp. 487-501.
Miguéliz Valcarlos, I., «Diseños de mesas para el altar mayor de la catedral de Pamplona», *El dibujo en el proceso creativo de las artes. Trazas y diseños navarros 1500-1800*, Pamplona, Universidad de Navarra – Fundación Fuentes-Dutor y Fundación Gondra Barandiarán, 2023, pp. 512-513.
Molina y Saldívar, G. (marqués de Ureña), *Reflexiones sobre arquitectura, ornato y música del templo contra los procedimientos arbitrarios sin consulta de la Escritura Santa, de la disciplina rigurosa y de la crítica facultativa*. Madrid, 1784.
Molins Mugueta, J. L., *Capilla de San Fermín en la iglesia de San Lorenzo de Pamplona*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana-Ayuntamiento de Pamplona, 1974.
Molins Mugueta, J. L., «Artistas competentes en el trabajo de madera, examinados por la Hermandad de San José y Santo Tomás de Pamplona entre 1587 y 1650», *Príncipe de Viana*, anejo 11 (1988), pp. 363-380.
Molins Mugueta, J. L. y Fernández Gracia, R., «La capilla de Nuestra Señora del Camino», *La Virgen del Camino de Pamplona. IV Centenario de su aparición (1487-1997)*, Pamplona, Mutua de Pamplona, 1987, pp. 63-117.
Molins Mugueta, J. L., «Casa consistorial de Pamplona», *Casas consistoriales de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1988, pp. 71-131.
Molins Mugueta, J. L., *II Centenario de la traída de aguas a Pamplona: 1790-1990,* Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 1990.
Molins Mugueta, J. L., «Proyecto para la fachada de la Casa Consistorial de Pamplona», *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la Monarquía Hispánica del siglo XVIII*, Pamplona, Fundación Caja Navarra, 2005, pp. 282-283.
Molins Mugueta, J. L., «Trazas y dibujos de la antigua Casa Consistorial de Pamplona», *Pulchrum. Scripta Varia in honorem M. Concepción García Gaínza*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2011, pp. 555-567.
Molins Mugueta, J. L., «Proyecto de pozo ante la iglesia de San Saturnino», *Pamplona y San Cernin 1611-2011. IV centenario del voto de la ciudad*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2011, pp. 66-67.
Molins Mugueta, J. L., *La capilla de San Fermín en la pamplonesa iglesia parroquial de San Lorenzo*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2020.
Molins Mugueta, J. L., «Grandes restauraciones (X). La Casa Consistorial de Pamplona», *Diario de Navarra,* 6 de junio de 1922, pp. 50-51.
Molins Mugueta, J. L., «Diseños para la remodelación de la capilla de San Fermín de Pamplona, por Diego Díaz del Valle», «Diseños para la remodelación de la capilla de San Fermín de Pamplona, por Juan José Armendáriz» y «Diseños para la remodelación de la capilla de San Fermín de Pamplona, por Fernando Martínez Corcín», *El dibujo en el proceso creativo de las artes. Trazas y diseños navarros 1500-1800*, Pamplona, Universidad de Navarra – Fundación Fuentes-Dutor y Fundación Gondra Barandiarán, 2023, pp. 264-277.
Monclova González, F. J., «Aproximación a la obra del pintor, decorador y arquitecto Diego Díaz del Valle (1740-1817)», *Revista del Centro de Estudios Merindad de Tudela*, nº 22 (2014), pp. 59-78.
Moneo, R., «Una obra de Ignazio Gardella», *Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM),* núm. 71 (1964), pp. 43-50.
Morales y Marín, J. L., *Diccionario de iconología,* Madrid, Taurus, 1984.

Morales Solchaga, E., «El gremio de San José y Santo Tomás de Pamplona hasta el siglo XVII», *Príncipe de Viana*, núm. 239 (2006), pp. 791-860.
Morales Solchaga, E., «La autoafirmación de un pintor de caballete en la Pamplona del siglo XVII. Un lienzo de Lucas de Pinedo», *Príncipe de Viana*, núm. 235 (2005), pp. 311-339.
Morales Solchaga, E., «Hacia un panorama general de la pintura navarra en los siglos del barroco», *Príncipe de Viana*, núm. 246 (2009), pp. 41-65.
Morales Solchaga, E., «La representación institucional como vía de reconocimiento social y profesional: el caso de carpinteros y albañiles de Pamplona», *Príncipe de* Viana núm. 252 (2011), pp. 31-54.
Morales Solchaga, E., «Sobre la liberalidad de la organería», *Ars Bilduma*, núm. 4 (2014), pp. 37-47.
Morales Solchaga, E., *Gremios artísticos en Pamplona durante los siglos del Barroco*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2015.
Morales Solchaga, E., «Proyectos para una nueva capilla de San Fermín en Pamplona», *El dibujo en el proceso creativo de las artes. Trazas y diseños navarros, 1500-1800*, Pamplona, Universidad de Navarra – Fundación Fuentes-Dutor y Fundación Gondra Barandiarán, pp. 232-237.
Muniain Ederra, S., «Santos Ángel de Ochandátegui y su dictamen sobre un Canal navegable entre la presa del Bocal y el Cantábrico», *Ondare: Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, Sociedad de Estudios Vascos. Eusko Ikaskuntza, nº 21,(2002), pp. 167-177.
Múñoz Párraga, M. del C. y López de Guereño Sanz, M. T., «Las fábricas medievales de San Pedro de la Rúa de Estella (Navarra): la complejidad de un largo proceso constructivo», *De Arte*, núm. 11 (2012), pp. 27-52.
Muruzábal del Solar, J. M., «Artistas en los carteles de San Fermín», *Pregón*, núm. 56, junio 2020, pp. 85-90.
Olcoz Yanguas, S., *Los Baños romanos de Fitero. Apuntes para la historia de los Baños de Fitero*, Fitero, Fundación Cultural Navarra-Baños de Fitero, 2017.
Oliver Olmo, P., *Cárcel y sociedad represora. La criminalización del desorden en Navarra (siglos XVI-XIX)*, Universidad del País Vasco, 2001.
Ollaquindia, R., *100 años de carteles de las fiestas y ferias de San Fermín (1882-1981)*, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1982.
Orbe Sivatte, A., *Arquitectura y urbanismo en Pamplona a finales del siglo XIX y comienzos del* XX, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1985.
Orbe Sivatte, A., *Platería del reino de Navarra en el siglo del Renacimiento*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2000.
Orbe Sivatte, M., *Platería en el taller de Pamplona en los siglos del Barroco*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2008.
Ordeig Corsini, J. M., *Diseño y normativa en la ordenación urbana de Pamplona (1770-1960)*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, 1992.
Oslé Guerendiáin, L. E., *Navarra y sus Instituciones en la Guerra de la Convención (1793-1795)*, Pamplona, Universidad Pública de Navarra; Madrid, Ministerio de Defensa, 2005.
P. L. «Probable apertura en primavera. Van muy avanzadas la hospedería y la reforma de San Miguel de Aralar», *Diario de Navarra,* 17 de septiembre de 1971, p. 20.
Palacio, P.; Pérez Reyes, C. y Arias De Cosío, A. M., *Historia del Arte Hispánico V. Del neoclasicismo al modernismo*, Madrid, Alhambra, 1979.
Paniagua, J. A., «El intento fallido de crear en Pamplona un Real Colegio de Cirugía», en *La Medicina vasca en la época del conde de Peñaflorida*, Bilbao, Sociedad Vasca de Historia de la Medicina, 1985, pp. 233-238.
Pardo Canalís, E., *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*, Madrid, CSIC. Instituto Diego Velásquez, 1967.
Payo Hernanz, R. y Zaparaín Yáñez, M. J., *Trazas, proyectos y diseños de la Edad Moderna en Burgos en el Archivo Histórico Provincial 1575-1802*, Burgos, Junta de Castilla y León – Cátedra de Estudios del Patrimonio Artístico Alberto C. Ibáñez, 2022.
Pérez Ollo, F., «En San Miguel de Aralar. Han comenzado las obras de la hospedería y continúa la restauración del santuario», *Diario de Navarra*, 2 de agosto de 1968, p. 22.
Pérez Ollo, F., *Ermitas de Navarra*, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1983.
Pérez Ollo, F., *La Plaza de Toros de Pamplona (1922-1997). Notas para la historia de una Feria*, Pamplona, Casa de Misericordia, 1997.
Pérez Ollo, F., «Monumento y dama de los Fueros», *Lugares, ermitas y personajes*, Pamplona, Fundación Diario de Navarra, 2003, pp. 337-356.
Pérez Sánchez, A. E., *Catálogo de Dibujos del Museo del Prado. Dibujos españoles*, vol. III, Madrid, Museo del Prado, 1977.
Ponz, A., *Viaje fuera de España*, vol. II. Madrid, Joaquín Ibarra, 1785, pp. 340-341.
Pozo Municio, J. M., *Regino Borobio Ojeda (1895-1976)*, Zaragoza, COA Aragón, 1991, pp. 245-247.
Pozo Municio, J. M., «El castillo de Olite: Venturas y desventuras del concurso de 1924», *De Arquitectura navarra. En memoria del arquitecto Fernando Nagore Alcázar*, Pamplona, Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad e Navarra, 1996, pp. 141-161.
Pozo Municio, J. M., «Documentos inéditos sobre el Castillo-palacio Real de Olite», Pamplona, *Forma Urbis*, T6 Ediciones, 2000, pp. 247-268.
Proyectos de Arquitectura ETSAUN, 2, 1999, pp. 108-113.
Pyrene P. V., *El Museo Etnológico de Navarra «Julio Caro Baroja»*, Huesca, Gobierno de Navarra y Pyrene P. V., 2017 (documental, descargable en https://museoetnologico.navarra.es/es/audiovisuales).
Quintanilla, E., *La Comisión de monumentos históricos y artísticos de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1997.
Ramírez Martínez, J. M., *Los talleres barrocos de escultura en los límites de las provincias de Álava, Navarra y La Rioja*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1981.
Ramírez Martínez, J. M., «Diego de Camporredondo», *Diccionario Biográfico Español de la Real Academia de la Historia*, https://dbe.rah.es/biografias/32908/diego-de-camporredondo, consulta 10 de septiembre de 2023.
Ramírez Martínez, J. M., «Miguel Antonio Guillorme, https://historia-hispanica.rah.es/biografias/22047-manuel-antonio-guillorme, consulta 18 de febrero de 2025.

RAMOS MARTÍNEZ, J., «Noticia de la concurrencia de una sierpe en la festividad y octava del Corpus de Pamplona del año 1584», *Ohitura: estudios de etnografía alavesa*, núm. 5 (1987), pp. 355-359.

REDÍN ARMAÑANZAS, E., «La enseñanza de las artes en Pamplona. 1800-1873», en *Actas del IV Congreso de Historia de Navarra. Mito y realidad en la Historia de Navarra*, Pamplona, Sociedad de Estudios Históricos de Navarra, 1998, vol. I, pp. 334-335.

REYERO HERMOSILLA, C., *Imagen histórica de España 1850-1900*, Madrid, Espasa Calpe, 1987.

RIEZU BOJ, J. I., «Próxima estación, Roncal», *Diario de Navarra*, 19 de marzo de 2007, La Semana, pp. 8-10.

RODÉS SARRABLO, T., *Talleres retablistas e imaginería sacra contemporánea en Pamplona y su Cuenca (1890-2018)*, Sevilla, Eunsa / Universidad de Sevilla, 2021.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., «L´Architecture barroque espagnole vue à travers le débat entre peintres et architectes», *Revue de l´Art* (1985), pp. 41-45.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., «La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III», *Fragmentos*, nº 12-13-14, 1988, pp. 115-127.

RODRÍGUEZ MÉNDEZ, F. J., «El Movimiento Moderno y la arquitectura escolar durante la Segunda República española», *La arquitectura del Movimiento Moderno y la educación. Actas VIII Congreso Fundación DOCOMOMO Ibérico*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y Junta de Andalucía, 2015, pp. 217-223.

RODRÍGUEZ SUSO, C., «El patronato municipal de la música en Bilbao durante en Antiguo Régimen», *Bidebarrieta. Anuario de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, 3 (1998), Symposium Bilbao: 700 años de memoria. Bilbao una ciudad musical. III, pp. 41-76.

RODRÍGUEZ SUSO, C., «Sobre la formación de un grupo de músicos ilustrados en el País Vasco, Bilbao (1725-1740)», *Revista de Musicología*, 6 (1983), pp. pp. 457-489.

ROJAS Y SANDOVAL, B., *Constituciones Synodales del obispado de Pamplona*, Pamplona, Thomas Porralis, 1591.

«Roncesvalles», *El Eco de Navarra*, 27 de octubre de 1904, p. 1.

ROS GALBETE, R., «Apuntes etnográficos y floklóricos de Allo II», *Cuadernos de Etnología y Etnografía de* Navarra, núm. 24 (1976) pp. 443-506.

ROY SINUSÍA, L., *El arte del grabado en Zaragoza durante los siglos XVIII y XIX*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2006.

SÁENZ RIDRUEJO, C. y SANZ PÉREZ, E., «La laguna de Añavieja», *Turiaso*, núm. 9 (1989), pp. 225-243.

SAGASETA, A. y TABERNA, L., *Órganos de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1985.

SAGÜÉS LACASA, M. M., *Centenario Plaza de Toros de Pamplona (1922-2022)*, Pamplona, edición del autor, 2022.

SALES TIRAPU, J. L. y ALZUGARAY LOS ARCOS, T., *Catálogo del Archivo Diocesano de Pamplona. Sección Procesos*, t. 41 y 42, Pamplona, Archivo Diocesano de Pamplona, 2016 y 2021.

SAMBRICIO, C., *Territorio y ciudad en la España de la Ilustración*. Ministerio de Obras Públicas y Transportes, Centro de Publicaciones, Madrid, 1991.

SAMONA, G., *L' Urbanistica e l'avenire della cittá*, Roma 1975.

SÁNCHEZ, S., *Extracto puntual de todas las pragmáticas, cédulas, provisiones, circulares, autos acordados y otras providencias publicadas en el reynado del Señor don Carlos III*, t. II, Madrid, en la Imprenta de la Viuda e Hijo de Marín, 1794.

SÁNCHEZ CORTEGANA, J. M., «La Real Orden de Carlos III de 1777 y la implantación de los retablos de estuco en el arzobispado hispalense», *Archivo Hispalense*, núm. 240 (1996), pp. 123-141.

SANZ MOSQUERA, J. A., «Resumen de las actuaciones en la iglesia del Santo Sepulcro de Estella», *Trabajos de Arqueología Navarra*, núm. 11 (1993-1994), pp. 316-318.

SARASA ASIÁIN, A. (coord.), *Guía de Arquitectura de Pamplona y su comarca*, Pamplona, Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro, 2006.

SERRANO GARCÍA, E., *Planos históricos de los edificios del Banco de España. Madrid y sucursales*. Banco de España, 2015.

SUSO ESPADAS, S., *Alduides versus Roncal, Navarra y los proyectos de ferrocarril transpirenaico,* Pamplona, Universidad Pública de Navarra, 2006.

TABUENCA GONZÁLEZ, F., *La arquitectura de Víctor Eusa*, Tesis doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura (Universidad Politécnica de Madrid), 2016, p. 49 https://oa.upm.es/40265/1/FERNANDO_TABUENCA_GONZALEZ_01.pdf (consulta 12 de junio de 2024).

TARIFA CASTILLA, M. J., *La iglesia parroquial de San Juan Bautista de Cintruénigo,* Cintruénigo, Ayuntamiento de Cintruénigo, 2004.

TARIFA CASTILLA, M. J., *La arquitectura religiosa del siglo XVI en la merindad de Tudela*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005.

TARIFA CASTILLA, M. J., «Rasgos definitorios de la arquitectura religiosa del siglo XVI en la Merindad de Tudela», *Revista del Centro de Estudios Merindad de Tudela*, núm. 13 (2005), pp. 92-93.

TARIFA CASTILLA, M. J., «Dos diseños para el facistol del coro», en R. FERNÁNDEZ GRACIA (coord.), *Fitero: el legado de un monasterio*, Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2007, pp. 250-251.

TARIFA CASTILLA, M. J., «Las iglesias de concha del Renacimiento en Baztan. Ziga, Gartzain y Lekaroz», *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, núm. 27 (2009), pp. 346-348.

TARIFA CASTILLA, M. J., «El retablo mayor de Santiago del convento de Dominicos de Pamplona. La transformación de una obra renacentista en barroca», *Boletín Museo e Instituto Camón Aznar*, núm. 107 (2011), pp. 281-344.

TARIFA CASTILLA, M. J., *El monasterio cisterciense de Tulebras*, Panorama nº 43, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2012.

TARIFA CASTILLA, M. J., *El convento de Nuestra Señora de la Victoria de Cascante*, Cascante, Asociación Cultural Amigos de Cascante, VICUS, 2014.

Tarifa Castilla, M. J., «Miguel de Altuna, veedor de obras del obispado de Pamplona (1584-1601)», *Artigrama*, núm. 10 (2015), pp. 221-240.

Tarifa Castilla, M. J., «Los diseños de arquitectura como garante de calidad de la práctica constructiva», *Artigrama*, núm. 31 (2016), pp. 102-104.

Tarifa Castilla, M. J., «Dos propuestas de diseño del mausoleo funerario del conde de Gages (Juan Lorenzo Catalán, 1760 y Francisco Llobet, 1764) para la iglesia del convento de capuchinos de Pamplona», en A. Castán y C. Lomba (eds.), *Eros y Thanatos. Reflexiones sobre el gusto III*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2017, pp. 441-457.

Tarifa Castilla, M. J., «El sepulcro de Jean Bonaventure Thiéry du Mont, conde de Gages, obra del escultor académico Roberto Michel, a través de la mirada de eruditos y viajeros», *De Arte. Revista de Historia del Arte*, núm. 16 (2017), pp. 134-136.

Tarifa Castilla, M. J., «La habilidad de trazar: la figura del veedor de obras eclesiásticas del obispado de Pamplona en el siglo XVI», en B. Alonso Ruiz (ed.), *La formación artística: creadores, historiadores, espectadores*, vol. I, Santander, Universidad de Cantabria, 2018, pp. 146-159.

Tarifa Castilla, M. J., «187. Proyecto para la ampliación de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Ablitas (Navarra)», en J. Ibáñez Fernández (coord.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 716-720.

Tarifa Castilla, M. J., «Propuesta de ampliación de la parroquia de Santa María Magdalena de Ablitas», *El dibujo en el proceso creativo de las artes. Trazas y diseños navarros 1500-1800*, Pamplona, Universidad de Navarra, Fundación Fuentes-Dutor y Fundación Gondra Barandiarán, 2023, pp. 160-161.

Tarifa Castilla, M. J., «Proyectos del mausoleo del conde de Gages para la iglesia del convento de capuchinos de Pamplona», en R. Fernández Gracia (coord. y ed.), *El dibujo en el proceso creativo de las artes. Trazas y diseños navarros 1500-1800*, Pamplona, Universidad de Navarra, Fundación Fuentes Dutor y Fundación Gondra Barandiarán, 2023, pp. 490-491.

Torres Balbás, L., «La iglesia de la hospedería de Roncesvalles», *Príncipe de Viana*, núm. (1945), pp. 371-403.

Torres Olleta, Mª G., «Planes para la Nueva Sangüesa», en R. Fernández Gracia (dir. y ed.), *El dibujo en el proceso creativo de las artes. Trazas y diseños navarros 1500-1800*, Pamplona, Universidad de Navarra – Fundación Fuentes Dutor – Fundación Gondra Barandiarán, 2023, pp. 332-335.

Torres Pérez, J. M., «El cementerio de Tudela proyectado por Fernando Martínez Corcín en 1805», *Príncipe de Viana*, núm. 196 (1992), pp. 337-364.

Trazos de las Luces. Dibujos españoles del siglo XVIII, Madrid, José Manuel de la Mano. Galería de arte, 2002.

Tuñón Álvarez, E. (Mansilla + Tuñón Arquitectos), «Familias: quince años, quince museos», en A. Martínez-Medina, M. E. Gutiérrez Mozo, J. L. Oliver Remírez (eds.), *Lecciones de Arquitectura*, Alicante, Colegio Territorial de Arquitectos de Alicante y Universiad de Alicante, 2014, pp. 19-26.

Uranga Galdiano, J. E., *Retablos navarros del Renacimiento*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1947.

Urricelqui Pacho, I. J., *La pintura y el ambiente artístico en Navarra (1873-1940)*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2009.

Urricelqui Pacho, I., «El IV Centenario de Fray Diego de Estella (1924) y la disyuntiva entre Fructuoso Orduna y Ramón Arcaya», *Terra Stellae. Revista del CETE-LI*, núm. 9 (2018), pp. 8-29.

Urricelqui Pacho, I. J., *Arte y artistas en el Palacio de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2019.

Urricelqui Pacho, I. J., «Martín Miguel Azparren y la pintura nazarena en Navarra», *Pregón Siglo XXI*, núm. 73 (2024), pp. 5-10.

Valencia Ciordia, A., *La iglesia del Santo Sepulcro. La parroquia y su gente*, Estella, Calle Mayor, 2019.

Valras, A. M., *Don Carlos VII et l'Espagne carliste: histoire politique et militaire de la guerre carliste de 1872 a 1876*, Paris, J. Féchoz, 1876, pp. 97-98.

«Variaciones. El coro de la catedral», *Diario de Navarra*, 17 de abril de 1936, p. 1.

Vázquez Astorga, M., «Proyectos de cárceles para los partidos judiciales de la provincia de Zaragoza en el siglo XIX», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, núm. 110 (2012), pp. 309-353.

Verdasco Novalvos, A., *La arquitectura de Curro Inza. Una aproximación crítica y proyectual*. Tesis doctoral. Escuela Técnica Superior de Arquitectura (Universidad Politécnica de Madrid), 2013.

Vergara, J., «Proceso de erección del Seminario Conciliar de Pamplona», *Scripta Theologica*, núm. 3 (1987), pp. 893-923.

Vidal, J., *Goya y el Canal Imperial de Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2017.

Vigo Trasancos, A., *A Coruña y el Siglo de las Luces: La construcción de una ciudad de comercio (1700-1808)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela. Universidade da Coruña, 2007.

Villamayor Fernández, R., *Gravedad o presión. Proyecto de conducción de agua y fuentes de Pamplona*. Exposición en el Archivo Real y General de Navarra, 16 de junio-16 de octubre de 2011, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2011.

VV. AA., *Guía de escultura urbana de Pamplona*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2010.

VV. AA., *San Pedro de la Rúa de Estella*, Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2012.

Yanguas y Miranda, J., *Diccionario Histórico-Político de Tudela*, Zaragoza, Imp. de Andrés Sebastián, 1823.

Yárnoz Larrosa, V., *Ventura Rodríguez y su obra en Navarra*, Madrid, CSIC, 1944.

Zorrilla y Echeverría, P. E., *Memoria descriptiva e historia de la imagen y santuario de Ntra. Sra. del Puy de Estella*, Estella, 4ª Edición aumentada, S. l, s. n., 1951.

IMPRESSIO HVJVS OPERIS CONFECTA EST
PRIDIE IDVS SEPTEMBRIS ANNO DOMINI MMXXV,
IN FESTO SANCTISSIMI NOMINIS B. MARIAE VIRGINIS
LAVS DEO
VIRGINIQVE MATRI

Castal

En este volumen se presentan los resultados de un proyecto de investigación, centrado en una selección de empresas artísticas con el denominador común de no haberse llevado a cabo en Navarra, por diversas circunstancias: no ser del gusto del promotor, fallecimiento del artista, las nefastas consecuencias de guerras, o las ruinas económicas de quienes las promovieron. En ningún caso, los proyectos que se estudian obtuvieron la materialidad de un edificio, un retablo, una escultura, un libro impreso e ilustrado, o un cartel ampliamente difundido.

En la mayor parte de los casos, se ha contado con dibujos de los planes, que se pretendían acometer, procedentes de archivos públicos y particulares. En otros, los menos, si se contaba con la información necesaria, se ha procedido a realizar reconstrucciones ideales de cómo se planteó la propuesta que, por lo general, nunca pasó del papel.



La organización de la monografía consta de una introducción, en la que se aborda una síntesis sobre el proceder de particulares e instituciones a la hora de solicitar diferentes planes para otros tantos fines, así como de la elección de uno de ellos, quedando los demás en meros sueños sin realizar, frecuentemente en forma de propuesta dibujada. El núcleo de la publicación lo constituye una selección de proyectos comentados, generalmente por unidades, si bien en algunos casos –por integrar un conjunto obvio, o por formar parte de una serie muy repetida–, se han reunido del modo más convincente y lógico, siempre teniendo en cuenta cronología, tipología y autoría. La agrupación se ha realizado de acuerdo con el siguiente orden: urbanismo, arquitectura religiosa, arquitectura civil, ingeniería y ferrocarriles, monumentos conmemorativos e historia, géneros escultóricos, artes gráficas y suntuarias e intervenciones en el patrimonio y restauraciones.

Un equipo de cuarenta y un profesores, archiveros, estudiosos y especialistas se han hecho cargo de los comentarios adaptados, en su desarrollo a las características y singularidad de cada uno de los proyectos que se estudian. Todos han trabajado, temática y estéticamente, en sus investigaciones, la materialización en las artes de las tipologías que aquí figuran. Nadie mejor que ellos para desentrañar cuanto encierran los planes que no se hicieron realidad.

El profesor Alfredo J. Morales, catedrático de Historia del arte de la Universidad de Sevilla, que ha escrito la presentación del estudio, señala, entre otros aspectos, el resultado con «*un conjunto sorprendente, por su variedad y número, de propuestas e iniciativas irrealizadas, cuya recuperación en este libro merece todo tipo de reconocimientos*», así como «*la cuidada maquetación de la edición, que se acompaña de las oportunas ilustraciones de los irrealizados proyectos que han sido estudiados. Se trata de un material de gran calidad que junto con las recreaciones ideales realizadas a partir de documentos y fuentes fiables hacen visualmente muy atractivo este libro*».



Universidad de Navarra | CÁTEDRA DE PATRIMONIO Y ARTE NAVARRO

Fundación Fuentes Dutor

FUNDACIÓN GONDRA BARANDIARÁN